أرشيف الموسيقى السودانية (ترامًا)
قسم الفولكلور
معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية
جامعة الخرطوم

ببلوغرافيا الموسيقى السودانية

في الكتب، الدوريات، البحوث الأكاديمية والمؤتمرات

مراجعة وتحرير

مدني محمد أحمد

شرف الدين الأمين عبد السلام



أرشيف الموسيقى التقليدية (ترام)
قسم الفولكلور
معهد الدراسات الأفريقية و الآسيوية
جامعة الخرطوم

ببلوغرافيا الموسيقى السودانية
في الكتب، الدوريات، البحوث الأكاديمية والمؤتمرات

جمع وإعداد
على الضو
يوسف حسن مدني

مراجعة وتحرير
مدني محمد أحمد
شرف الدين الأمين عبد السلام

١٩٩٩

(أ)

ببلوغرافيا الموسيقى السودانية
في الكتب، الدوريات، البحوث الأكاديمية والمؤتمرات

جمع وإعداد

علي الضو

يوسف حسن مدني

مراجعة وتحرير

مدني محمد أحمد

شرف الدين الأمين عبد السلام

الناشر

أرشيف الموسيقى التقليدية (تراما)

قسم الفولكلور

معهد الدراسات الأفريقية و الآسيوية

جامعة الخرطوم

١٩٩٩

محتويات الكتاب

تقديم

١- معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية:

يرجع أصل معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية إلي العام ١٩٦٤، حينما أنشأت جامعة الخرطوم وحدة أبحاث السودان بكلية الآداب. هدفت وحدة أبحاث السودان لإجراء وتنسيق وتشجيع مشاريع البحوث المتداخلة حول السودان. لذا فقد صار توثيق وتسجيل وجمع المادة التاريخية الشفاهية والتراثية والفلكلورية من أهم اهتمامات الوحدة. هذا ولقد استطاعت وحدة أبحاث السودان خلال عمرها العملي، ١٩٦٤-١٩٧٢، أن تجمع كماً هائلاً من المعلومات ونتائج الأبحاث التي تم نشرها في دوريات وتقارير، كما قدمت في مؤتمرات عالمية عقدتها الوحدة بجامعة الخرطوم.

في العام ١٩٨٢ تم ترفيع وحدة أبحاث السودان إلي معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية وفق نظام أساسي جديد أجازه مجلس الأساتذة ومن ثم مجلس الجامعة.

ولقد كانت فكرة إنشاء المعهد وليدة تطورات عديدة داخل الجامعة وخارجها. فقد شهدت فترة أوائل السبعينات تطوراً وتحولاً كبيراً في سياسة السودان الخارجية وانفتاحاً علي العالمين العربي والأفريقي سياسياً وثقافياً واقتصادياً. وقد كانت الرغبة، في إنشاء معهد يعنى بهذه القضايا العربية والأفريقية علي مستوي التدريس والبحث، رغبة مشتركة بين حكومة السودان والجامعة وفي داخل الجامعة قام نفر كريم من الأساتذة والإداريين والمهتمين بالقضايا العربية والأفريقية باقتراح فكرة إنشاء المعهد، والتي لاقت قبولاً كبيراً. واستفادة من تجربة وحدة أبحاث

السودان في العمل البحثي والمتداخل، فقد تم ترفيع وحدة أبحاث السودان للمعهد بأهدافه الأشمل لتضم الاهتمام بالقضايا العربية والأفريقية إضافة لقضايا السودان. هذا وقد وضعت للمعهد جملة أهداف أهمها :

أولا: ترقية وتنسيق وتشجيع الدراسات والبحوث المتداخلة حول السودان و أفريقيا وآسيا.

ثانيا: تقديم دراسات فوق جامعية لنيل درجات الدبلوم العالي والماجستير والدكتوراه.

ثالثا: دعم وتشجيع مشاريع البحوث المتداخلة بالمعهد ووحدات الجامعة المختلفة.

رابعا: إنشاء مراكز توثيق في مجالات متخصصة.

خامسا: عقد الندوات والمؤتمرات والسمنارات الأكاديمية والعلمية حول القضايا المعاصرة في مجالات الدراسات الأفريقية والعربية.

سادسا: حق نشر كل المعلومات ونتائج الأبحاث التي يقوم بها مستقلاً أو بالتعاون مع جهات أخرى.

سابعا: التعاون مع كل الأشخاص والمؤسسات والمراكز والمعاهد والمهتمين في مجالات تخصصات المعهد كلما كان ذلك ممكنا.

ثامنا: عمل كل الأشياء الأخرى الضرورية لدفع وتحقيق أهدافه.

<u>٢- قسم الفولكلور وأرشيف الموسيقى التقليدية:</u>

قسم الفولكلور هو أحد أقسام المعهد الثلاث عند إنشائه في عام ١٩٧٢ وقد اهتم هذا القسم بإجراء الدراسات والبحوث حول التراث الشفاهي والثقافة المادية في السودان ضمن برنامجه

الأكاديمي لدراسات الفولكلور وفق مناهج الدراسات المتداخلة الذي يتبناه المعهد. ويهدف البرنامج الاكاديمي لتحقيق الآتي:

أولا: جمع وتوثيق الأنماط التراثية والعادات والتقاليد والإبداعات الثقافية للمجموعات السودانية في كل أنحاء السودان.

ثانيا: تدريس وتدريب الطلاب في قضايا فولكلور السودان والشرق الأوسط والعمل علي خلق برامج تطبيقية للنظريات الفولكلورية ومناهج البحث الفولكلوري.

ثالثا: إجراء البحوث حول مختلف القضايا التراثية والثقافية في السودان.

وقد عمل القسم منذ إنشائه في ١٩٧٢ علي تحقيق الأهداف المذكورة أعلاه وذلك بتوجيه المشاريع البحثية وفق منهج شامل لدراسة الفولكلور في أبعاده الثقافية والاجتماعية والتربوية وترابطاته الاثنوميوزكولوجية والتنموية، وحول قضايا معاصرة تهم السودان.

وفي إطار هذا المنهج الشامل المتداخل لدراسة الفولكلور فقد أعد المعهد مقترحا بحثياً لتوثيق وحفظ الموسيقي السلالية لمختلف المجموعات السودانية. وفي ١٩٩٣ وافقت مؤسسة فورد الأمريكية علي تمويل مشروع بحثي لمدة ثلاثة أعوام، يهدف لمواصلة توثيق الموسيقي التقليدية للمجموعات السودانية في مناطق السودان المختلفة. كما يهدف لخلق أرشيف لحفظ المادة التراثية والموسيقي التقليدية التي جمعت وفق طرق علمية متفق عليها عالمياً.

الهدف هنا هو حفظ هذه المادة الغنية للأجيال القادمة مما يخلق تواصلاً حضارياً وإنسانياً وثقافياً واستمرارية لثروة قومية تتعرض لضغوط سالبة من التغيرات الاقتصادية والديمغرافية

والبيئية والسياسية والاجتماعية بوتائر سريعة جداً. كذلك الهدف هو إتاحة هذه المادة لأكبر قطاع من المهتمين والدارسين والباحثين وطلاب الدرجات العليا لإجراء البحوث الثقافية والاثنوميوزيكولوجية والتراثية عن بعض المجموعات السودانية.

كما يهدف البرنامج لتصميم وإعداد دلائل مناهج البحث لجمع المادة الحقلية و كيفية التعامل معها وتصنيفها وتدريب الطلاب في استخدام الوسائل العلمية وفق هذه المناهج الصارمة. كما يهدف المشروع لإنتاج نماذج لهذه الموسيقي التقليدية وترجمة ونشر هذه المعلومات حولها وتبادل المعارف والخبرات مع المؤسسات والمراكز التي تعني بها إقليمياً وعالمياً.

لا يهدف الأرشيف من إنتاج الموسيقي التقليدية في شكل أشرطة صوتية أو فيديو إلي تعظيم المردود المادي أبداً، بل الهدف هو جعلها في قوالب إبداعية متعارف عليها، ويسهل تذوقها وحفظها واستهلاكها بواسطة المحتاجين للتعامل معها وبها.

من اجل كل ذلك فقد استطاع الأرشيف بعد أن تم إعداده وتجهيزه فنياً من حفظ المادة في برامج الحاسوب مما جعلها سهلة الاستعمال والاسترجاع ومما سهل تجهيز وكتابة كتلوجات باللغات العربية والانجليزية لرصد وتوصيف وتحديد وتصنيف المادة بالأرشيف.

الأرشيف الآن هو في موقف حسن يجعله قادراً لتبادل هذه المعلومات حول الموسيقي التقليدية مع المراكز والمعاهد والمؤسسات الإقليمية والعالمية وفق الأسس العلمية المطلوبة علي شبكة الإنترنت.

هذا ولقد أتاح هذا القدر من العمل البحثي حول الموسيقي التقليدية للأرشيف والعاملين به من توسيع دائرة الاهتمام لمختلف

أنماط الموسيقي. فاهتمام الأرشيف الآن يشمل كل الجوانب الموسيقية المكملة للموسيقى التقليدية، كما أنه عمل على إشراك عدد كبير من الموسيقيين في برامجه البحثية والتخطيطية والتدريبية وفي المؤتمرات والندوات التي أقامها. والجدير بالملاحظة أن الأرشيف له مجلس أمناء من خارج السودان وداخله، ومعظم أعضائه من كبار المتخصصين في الاثنوميوزيكولوجي والتراث، ومن المهتمين بالموسيقي التقليدية في إطارها وبرنامجها الشامل وفق المنهج المتداخل بين التخصصات.

٣- حول هذا الكتيب

إن كتيب "ببلوغرافيا الموسيقى السودانية" ثمرة جهود مضنية استمرت لعامين ونيف. ففي أكتوبر عام ١٩٩٦تم تكليف كل من الأستاذ علي الضو، مساعد مدير الأرشيف، والأستاذ التجاني جعفر الطاهر، مبعوث شعبة الفولكلور بالولايات المتحدة الأمريكية، بجمع معلومات عن المادة المكتوبة والمنشورة في الكتب والدوريات والمؤتمرات والبحوث الأكاديمية حول الموسيقى السودانية بغرض إصدار كتيب يحتوي على ملخصات لتلك المادة يتم نشره ضمن سلسلة مطبوعات أرشيف الموسيقى التقليدية (تراما).

في منتصف عام ١٩٩٧ جمع الأستاذ التجاني جعفر معلومات حول المصادر الأجنبية للموسيقي السودانية. غير أن تلك المادة تم استبعادها بكاملها لأنها تختص بالإنتاج الموسيقي (أسطوانات) فقط، ثم عهد بالأمر إلى كل من الأستاذ علي الضو ود. يوسف حسن مدني اللذين باشراه حتى نهايته.

تكمن أهمية هذا العمل في أنه قد وفر مادة مختصرة عن جل الدراسات و الكتابات التي صدرت حول الموسيقى السودانية،

بما في ذلك البحوث الأكاديمية التي لم تنشر بعد وتلك التي نشرت بلغات غير العربية. إن الكتابات حول الموسيقى السودانية رغم شحها فإن معظمها غير منشور مما جعل الاستفادة منها محدودة إن لم تكن معدومة. و في هذا المناخ الذي كثر فيه الحديث عن الذات الثقافية و أهمية تدريس التربية الموسيقية ضمن برامج التعليم الأساسي، تتعاظم الحاجة إلى مراجع توفر الحد الأدنى من المعرفة حول ماهية تلك الثقافة الموسيقية التي نحن بصدد تربية النشء عليها. لذا فإننا نعتقد بأن "ببلوغرافيا الموسيقى السودانية" تعتبر و بحق إضافة حقيقية للمكتبة السودانية و ذلك لتناولها لموضوع تندر الكتابة حوله، رغم أهميته و ضرورة الغور في جوانبه.

في هذا السياق فإن أرشيف الموسيقى التقليدية (تراما) وضمن نشاطاته و برامجه التي ينفذها يولي أمر النشر غاية اهتمامه. فقد سبق للأرشيف أن نشر كتابي "الآلات الموسيقية التقليدية في السودان" و "الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا" وهو ينشر متزامنا مع هذا الكتيب إصدارة بعنوان "كتلوج الموسيقى التقليدية" تحتوي على معلومات تفصيلية حول المادة الموسيقية المحفوظة بالأرشيف.

رغم أن المادة المتضمنة في هذا الكتيب قد تمت فهرستها حسب كتاب الموضوعات، إلا أننا و بصورة عامة يمكننا القول بأنها قد اشتملت على الموضوعات التالية:

الآلات الموسيقية؛ التأليف الموسيقي؛ الثقافات الموسيقية للمجموعات الاثنية؛ التربية الموسيقية؛ الموسيقى التقليدية والموسيقى على وجه العموم؛ الموسيقى السودانية، الموسيقى الأفريقية، وتلك العربية. كما تضمنت المادة موضوعات أخرى حول: الموسيقى و البيئة؛ الموسيقى والعقائد و الطقوس؛ الموسيقى و اللون؛ ثم تاريخ الموسيقى.

.نرجو أن يجد القارئ في هذا الجهد ما يعينه و لو بصورة غير تفصيلية على الإلمام ببعض ما كتب حول الموسيقى السودانية كما نرجو أن يلتمس القارئ لنا العذر في بعض الموضوعات التي لم نتمكن من تلخيصها لتعذر الحصول على متونها، أو تلك التي فات علينا تضمينها الكتيب، و نعد بتكملة النقص إذا توفرت فرصة قادمة للنشر.

كما نرجو أن نزجي جزيل شكرنا و امتناننا إلى كل الذين مدوا لنا يد العون و المساعدة حتى تمكنا من إنجاز هذا العمل. جزيل شكرنا إلى الذين ساعدونا في الحصول على بعض المراجع:الأساتذة أحمد الطيب زين العابدين وأحمد خليل الحاج وعباس الحاج الأمين وشريف شرحبيل أحمد. كما نود أن نشكر الاخوة الدكتور يوسف حسن مدني والأستاذ علي الضو علي جمع المادة في هذا الكتاب. و جزيل شكرنا و امتناننا للمهندس الحاسوب خالد عبد الله الذي قام بتنسيق هذه المادة. و الشكر من قبل و من بعد لله العلي القدير الذي و فقنا للقيام بهذه المهمة.

د. مدني محمد أحمد

مدير الأرشيف

مدير المعهد

الخرطوم يناير ١٩٩٩

مقدمة

ظهر علم موسيقى السلالات أو الأعراق البشرية (Ethnomusicology) كميدان جديد من ميادين الدراسة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر الميلادي متمثلاً في دراسات تمت في كل من ألمانيا و أمريكا.[1] و كان التركيز في تلك الدراسات على الصوت الموسيقي أو المكونات البنيوية للموسيقى، حيث تمت معاملة الصوت الموسيقي بطريقة انعزالية أي أنه عومل كنظام يعمل وفق قوانينه الداخلية الخاصة به. وأضيف لهذا المنحى من دراسة الموسيقى فيما بعد البحث في أصول الموسيقى و هو أمر نشأ إلى حد ما من التفكير السائد في ذلك خاصة فيما يتصل بنظرية التطور الاجتماعي التي اعتنقها علماء الأنثروبولوجية من البريطانيين الذين قالوا بوجود خط تطوري متماثل لكل الشعوب و أن التشابه في التراث الشعبي للشعوب يرجع إلى وحدة عمل العقل البشري. و في القرن العشرين جزأ الأنثروبولوجيون هذه النظريات العامة الشاملة إلى شرائح صغيرة، فأوضحوا الأخطار و الأوهام الكامنة في تلك المقارنات السطحية بين الثقافات المختلفة و ركزوا بدلا عن ذلك على الدراسات المركزة لكل ثقافة على حدة و أكدوا على وجود عالم متعدد غير مغلق يتميز فيه كل مجتمع بتاريخه و قيمه المستقلة المتميزة.[2]

---

[1] Alan Merriam, The Anthropology of Music, Northwestern University Press, 1964, p. 3.

[2] ر. دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة و تقديم محمد الجوهري و حسن الشامي: دار الكتب الجامعية، ١٩٧٢، ص. ١٤٠.

وإزاء هذا التغير في التفكير بدأت تسود في دراسات الإنسان، ومنها الموسيقى، مسألة الانتشار مع استمرار البحث في مسائل الأصول مضافاً إلى ذلك البحث المتعمق في الأصول الخاصة بمناطق جغرافية محددة.

و في نفس هذا الوقت تقريباً بدأ بعض العلماء ممن تأثروا إلى حد كبير بالأنثروبولوجية الأمريكية يتخذون مواقف من نظريات التطور الخطي المتماثل و الانتشار و الاتجاه نحو دراسة الموسيقى في سياقها الثقافي.[٣] و اصبح التركيز الأكبر هنا ليس على المكونات البنيوية للصوت الموسيقي و لكن على الدور الذي تؤديه الموسيقى في الثقافة ووظائفها في النظام الاجتماعي والثقافي العريض للإنسان. و كان هذا الاتجاه يعني الاهتمام بالجانب الصوتي و الأنثروبولوجي للموسيقى.

و قد قادت هذه الطبيعة المزدوجة لعلم موسيقى السلالات أو الأعراق البشرية إلي اختلاف و تباين كبير في التعريفات التي صاغها المختصون في هذا العلم. فكانت هناك التعريفات التي جعلت من المنطقة التي يدرسها هذا العلم أساساً لها، فعرف بأنه العلم الذي يتناول موسيقى الشعوب غير الأوربية أو الشعوب خارج نطاق الحضارة الأوربية الأمر الذي يفهم منه ضمناً إغفال السؤال عن كيف و لماذا تتم الدراسة[٤]. و يقوم نوع ثان من التعريفات على أساس عملي حيث يرى أن الذي يفرق بين علم الموسيقى العادي و علم موسيقى السلالات أو الأعراق البشرية ليس هو الفرق في المناطق الجغرافية بقدر ما هو الفرق في طريقة التناول.[٥] و اتجه نوع ثالث من التعريفات إلى اعتبار هذا العلم ميداناً للبحث في كل الموسيقى القبلية و الشعبية بجانب

---

[٣] The Anthropology of Music, p4.

[٤] نفس المرجع، ص ٥.

[٥] نفس المرجع، ص ٥.

الجوانب الاجتماعية للموسيقى و ظواهر التأثير و التأثر الثقافي،[٦] إلا أن هذه التعريفات استبعدت أيضاً دراسة الفن الغربي والموسيقى الترفيهية. على أن نوعاً رابعاً من التعريفات ركزت على أن البحث في الموسيقى يتناول الموسيقى بحسبانها ظاهرة جسدية و نفسية و جمالية و ثقافية و أنه يهتم بموسيقى الإنسان المعاصر أياً كان المجتمع الذي ينتمي إليه سواء كان ذلك المجتمع بسيطاً (بدائياً) أو معقداً (متحضراً)، شرقياً أو غربياً.[٧]

و يشير أحدث التعريفات إلى أن علم موسيقى السلالات أو الأعراق البشرية هو "دراسة الموسيقى في الثقافة"،[٨] و هو تعريف يفهم منه ضمناً الاهتمام بالجانبين الموسيقي والأثنوغرافي في دراسة الموسيقى و يعامل الموسيقى على أنها سلوك بشري. فالصوت الموسيقي ما هو إلا نتاج لعمليات السلوك البشري التي تشكلت بواسطة القيم و المواقف و المعتقدات الخاصة بشعب أو مجموعة من الناس الذين يكونون ثقافة ما. و لذلك فإن فهم الصوت الموسيقي فقط لا يمكن أن يكون هدفاً لهذا الميدان من ميادين الدراسة و ذلك لأن الصوت الموسيقي يتم إنتاجه بواسطة بعض الناس لأناس آخرين. و على الرغم من إمكانية الفصل من حيث المفهوم بين الصوت الموسيقي والظروف المؤدية لإنتاجه إلا أن كلاً منهما يعتبر مكملاً للآخر. و لذلك يصبح من الصعب الفصل بين الصوت الموسيقي والسياقات الاجتماعية و الثقافية التي ينتج عنها و تمنحه الحيوية و الاستمرار.

غير أن قبول تعريف علم موسيقى السلالات أو الأعراق البشرية على أنه "دراسة الموسيقى في الثقافة" يجب ألا يقف عند حدود

---

[٦] Bruno Nettl, Theory and Method in Ethnomusicology, London: The Free Press of Glenoe, Cllier Macmillan Limited, 1964, p. 5.

[٧] The Anthropology of Music, p6.

[٨] نفس المرجع، ص ٩.

تحليل علاقة الصوت بالنماذج الثقافية و كيف أن الموسيقى تعكس أو تساعد في زيادة فهمنا بقيم المجتمع أو الرموز البنيوية السطحية منها و العميقة، و النظم الفلسفية للمعرفة، و الهوية العرقية للمجتمع، و البنية الاجتماعية و الاقتصادية .... و هكذا. ذلك لأن النتيجة لمثل هذه الدراسات أن "الموسيقيين" سوف يصيرون أقرب إلى علماء الاجتماع و يبعدون عن المسائل المتعلقة بالموسيقى نظريا و عمليا. فالجوانب الموسيقية في مثل هذه الدراسات لا تقل أهمية عن الجوانب الأثنوغرافية والأنثروبولوجية و لا تكتمل الدراسة إلا بالربط المحكم بين الجانبين المكونين لهذا العلم.

فكثير من العلماء المحدثين قد طرحوا أفكارا ترى أن هنالك علاقة سببية بين العناصر الموسيقية و العناصر الثقافية في المجتمع. و للوصول إلى هذه العلائق السببية لا بد من تشريح العناصر الموسيقية الصوتية تشريحا دقيقا "موسيقيا" يمكن من إجراء اختبارات قياسية لقبول افتراضات مثل: العلاقة بين أسلوب الأغنية الفولكلورية و المستويات الاجتماعية، أو العلاقة بين أسلوب الأغنية الفولكلورية و النشاط الاقتصادي[٩] ... وهكذا.

و بجانب الجدل و الحوار حول التعريفات فقد دار نقاش حول ماذا يدرس هذا العلم. و قد كانت طريقة التناول قبل عام ١٩٣٠ تقوم على العناية بالجوانب التحليلية و الوصفية للموسيقى. و منذ عام ١٩٥٠ أصبح دارسو الموسيقى الأمريكان من علماء الأنثروبولوجية يفضلون دراسة ما أسموه بالثقافة الموسيقية على الموسيقى نفسها.[١٠] و يشدد هؤلاء العلماء على أهمية العمل الميداني الذي بموجبه يقوم الباحث في مجال الموسيقى بجمع

---

[٩] Alan Lomax, Folk Songs Style and Culture, Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.), 1994, p174.

[١٠] Theory and Method in Ethnomusicology, p9.

مادته الخام بنفسه كما يقوم بملاحظة الموسيقى في أدائها الحي. ويحدد هؤلاء العلماء أيضاً المجالات التي ينبغي أن يوليها الباحث الميداني للموسيقى اهتمامه و التي تشمل الآلات الموسيقية، نصوص الأغاني، التصنيف المحلي للموسيقى، دور و مكانة الموسيقيين في المجتمع، وظيفة الموسيقى في ضوء علاقتها بجوانب الثقافة الأخرى و الموسيقى بوصفها نشاطاً إبداعياً. وباختصار فإن هذه النظرة تتلخص في أن فهم موسيقى أي جماعة من الناس تعتمد على فهم ثقافة تلك الجماعة، و هو أمر لا يجد اعتراضاً من الباحثين و المهتمين بدراسة الموسيقى في الوقت الراهن، بل أن معظم الدارسين يتفقون في أنه يجب دراسة البنية الموسيقية بجانب سياقها الثقافي و أن دراسة هذين الجانبين سوف يجعل البحث ذا معنى و فائدة.

و منذ عام ١٩٥٣ حاولت مجموعة من دارسي الموسيقى الأمريكان الوصول إلى نوع الفهم الآنف ذكره و ذلك عن طريق العمل في ثقافات أجنبية. و كان الافتراض الأساسي لهذه المجموعة هو مساواة معرفة الأسلوب الموسيقي الخاص بثقافة معينة بمعرفة لغة ثانية.[١١] فكما أن تعلم و ممارسة لغة ثانية يحتاج إلى وقت واحتكاك متواصل كذلك فإن الاحتكاك بموسيقى ثقافة أخرى يمكن الدارس لأن يصبح مالكاً لناصية نوعين من الموسيقى. و بالتالي يصبح هذا الدارس متخصصاً في واحدة أو اثنين من الثقافات الموسيقية الأجنبية. و قد حظيت طريقة التناول هذه بنجاح كبير و لكنها أيضاً، و فيما يبدو، تستبعد احتمال طريقة المقارنة حيث أنه ليس بإمكان الباحث الغربي أن يكون متخصصاً في عدد من الثقافات الموسيقية مثلما أنه ليس بإمكانه التحدث بعدد من اللغات بطريقة مثالية. و قد ألقت هذه الطريقة في التناول بظلالها على دارسي الموسيقى في الأمم غير الغربية.

---

[١١] نفس المرجع، ص ٩.

فلم يكن هدف أولئك الدارسين فقط هو الدراسة الموضوعية لموسيقى شعوبهم و لكن أيضاً الموسيقى التي تشكلت عن طريق الجمع بين عناصر الموسيقى الغربية و المحلية.
يتضح مما سبق أن الاختلاف الظاهر بين المتخصصين في علم موسيقى السلالات أو الأعراق البشرية في الوقت الراهن يوجد فقط في تعريف الحدود الخاصة بحقل الدراسة و في التركيز وطريقة التناول. أما المادة التي يدرسها هذا العلم فهي تتلخص في موسيقى الثقافات التي ليس لها إلمام بالقراءة و الكتابة و موسيقى المجتمعات الشرقية المتقدمة و الموسيقى الشعبية للحضارات الغربية و الشرقية. و يكاد يكون هناك إجماع بين المتخصصين في هذا العلم في أنه ميدان من ميادين الدراسة يبحث في معرفة الموسيقى على نطاق العالم، كما أن هناك إجماع على أهمية العمل الميداني و بنية الموسيقى و الخلفية الثقافية و الدراسات المقارنة العريضة بالإضافة إلى التخصص الدقيق مقروناً مع تطوير معرفة أكثر من ثقافة موسيقية. و غني عن القول أنه في كل طرق التناول المذكورة تبقى هناك مسائل أساسية تتمثل في الموضوعية و استبعاد الأحكام القيمية المبنية على خلفية الباحث الثقافية و قبول اعتبار الموسيقى جزءاً من الثقافة.
و إذا ألقينا نظرة على اتجاهات البحث في الموسيقى السودانية وفي واقع الأعمال البيلوغرافية التي يتضمنها هذا الكتيب فإننا نجد فيها بعضاً من أنواع التعريفات و اتجاهات البحث التي تطرقنا لها. على أن أولى الإشارات للموسيقى السودانية قد جاء من الرحالة و المبشرين الذين كتبوا عن السودان و أهله واصفين عاداتهم و تقاليدهم. على أن المبشرين تقدموا خطوة على الرحالة في أنهم أخرجوا الحديث عن الموسيقى السودانية التقليدية من مرحلة الوصف و تسجيل الانطباعات عنها إلى طور التحليل

والوصول إلى نتائج.[12] و قد حظيت الآلات الموسيقية التقليدية باهتمام الباحثين من الغربيين و السودانيين. و تباينت طرق التناول من التركيز على مقارنة الأنظمة النغمية الموجودة في الموسيقى السودانية بالنظام النغمي الأوربي.[13] إلي مقارنة تلك الآلات بالآلات الموسيقية المشابهة في الشرق الأدنى و أفريقيا وتبيان طريقة الأصول و الانتشار لتلك الآلات.[14] كما أن بعض الأعمال قد اكتفت بالوصف مع الرسوم التوضيحية للآلات الموسيقية التقليدية في السودان.[15]

و قد نحت الدراسات الحديثة للموسيقى السودانية، و التقليدية خاصة، منحى يتوافق مع الاتجاه العام السائد في العالم في التعامل مع الموسيقى في ظل سياقها الاجتماعي و الثقافي. فمن تلك الدراسات ما ركز على الدور الاجتماعي للموسيقى[16] و منها ما نظر إلى نظمها المتمثلة في الشكل و السلم و الأبعاد الصوتية باعتبارها حقائق ثقافية و أن البناء الموسيقي يمثل جزءاً واحداً

---

[12] علي الضو، الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا، الخرطوم: سلسلة دراسات في التراث السوداني (٣٢) الموسيقى الشعبية (٢)، معهد الدراسات الأفريقية و الآسيوية: جامعة الخرطوم، ١٩٨٨، ص ١٦.

[13] أنظر، مكي سيد أحمد، موضوعان، معهد الموسيقى و المسرح، الخرطوم: دار الطابع العربي، بدون تاريخ، و جمعة جابر، تراثنا و مفهوم السلم الخماسي، الخرطوم، ١٩٧٩.

[14] Castelli, "Musical Instruments from Southern Sudan", paper presented to the Folklore and National Development Symposium, Khartoum, 2-5 Feb. 1981.

[15] عبد الله محمد عبد الله و علي الضو، الآلات الموسيقية التقليدية في السودان، معهد الدراسات الأفريقية و الآسيوية، جامعة الخرطوم، ١٩٨٥.

[16] Artur Simon, Music of the Nubians, Northern Sudan, two records and a booklet, Berlin, 1980.

من الكل الثقافي و لذلك فإنه لا يمكن فهمه إلا بالرجوع إلى بعض الظواهر الثقافية التي هي جزء منه[17]

و جاءت بعض الدراسات التي جمع أصحابها بين منهج علم موسيقى السلالات أو الأعراق البشرية و علم الفولكلور لتؤكد أن الموسيقى التقليدية لا يمكن أن تفهم فهماً متكاملاً بالنظر إليها كبناء صوتي فقط، و في ذات الوقت لا يمكن إغفال هذا البناء الصوتي. فالتحليل الموسيقي ينبغي أن يشتمل على تحليل العلاقة بين النظم الصوتية و البيئة الاجتماعية التي من خلالها و لها تم الإنتاج الموسيقي[18]

هذا هو مجمل ما يمكن أن يستشف من خلال الأعمال المضمنة في هذا العمل البيلوغرافي. و واضح أن مضمون هذه الأعمال يعكس تدرجاً من الحديث عن الموسيقى السودانية باعتبارها جزءاً من العادات و التقاليد و الممارسات إلى المنهج الوصفي للآلات الموسيقية، و المقارن أحياناً، و المناسبات التي تمارس فيها الموسيقى، إلى المنهج الذي يهتم بالواقع الثقافي الاجتماعي للموسيقى بجانب البناء الصوتي. و قد استخدم هذا النوع الأخير من الدراسات تعبير الموسيقى التقليدية مفضلاً إياه عل تعبير "الموسيقى الشعبية" على اعتبار أن إطار تعبير "الشعبية" غير محدد و قد يؤدي إلى بعض الارتباك. و في نفس الوقت يشير الدارسون إلى أن تعبير "التقليدية" ينبغي ألا يعني القديم أو استمرار القديم في الحاضر أو الاستاتيكية. فمصطلح "تقليدية" يصف طريقة انتقال المعرفة و المعتقد و العادة من جيل إلى جيل و يعتقد عادة أن ذلك يتم عن طريق الكلمة المنطوقة. و بهذا الفهم فإن كل المجتمعات و معرفتها تعتبر تقليدية إلى حد ما.

---

[17] Gerd, Buman, "Music in Miri", Honors degree dissertation, University of Belfast, 1977, p2.

[18] "الموسيقي التقليدية في مجتمع البرتا"، مرجع سابق، ص١٨.

وبالإضافة إلى ذلك فإن اعتبار الشيء تقليدياً أو غير تقليدي يعتمد في آن معاً على رؤية الفرد و على الزمان الذي يطلق فيه مثل هذا الحكم[١٩].

هذا وقد وجدت الموسيقي التقليدية اهتماماً من جانب المؤسسات الأكاديمية في السودان مثل قسم الفولكلور بمعهد الدراسات الأفريقية والآسيوية الذي كان من ضمن مشاريعه البحثية التي تبناها ونفذها منذ الثمانينات من القرن العشرين مشروع جمع وتوثيق وحفظ الموسيقي التقليدية في مختلف ربوع السودان عن طريق العمل الميداني المباشر. وقد نتج عن كثافة المادة التي تم جمعها تطوير وسائل وأدوات الجمع ثم تبلور كل ذلك في إنشاء أرشيف الموسيقي التقليدية ليضطلع بعملية الجمع والتوثيق والحفظ والإنتاج والنشر في مجال الموسيقي التقليدية وتسهيل مهمة الباحثين في الوصول إلى مادة بحثهم وهو أمر من المؤمل أن يساهم العمل الحالي في تحقيقه.

وينبغي الإشارة أخيراً إلى أن مؤسسة أكاديمية قد أنشئت للاضطلاع بدراسة الموسيقي في عام ١٩٦٨ وهي معهد الموسيقي والمسرح الذي الحق أخيراً بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا وتم تغيير اسمه إلى كلية الموسيقي والدراما، كما تم ترفيع الدرجة التي تمنحها الكلية من درجة الدبلوم إلي درجة البكالوريوس. وقد أسهمت هذه المؤسسة الأكاديمية مساهمات واضحة ولعبت دوراً كبيراً في إعطاء مناشط وزارات الثقافة والتربية معنى، كما انعكس أثرها علي أداء الفرق الموسيقية والغنائية وعلي مستوي أداء كبار الفنانين وفرقهم الموسيقية الأمر الذي أدى إلي تعميق الممارسة الموسيقية والغنائية في مجالات

---

[١٩] Alan Merriam, "Traditional Music of Black Africa", in Africa, Eds. Phyllis M. Martin and Patrick O'Meara, Bloomington: Indiana University Press, 1977, p243.

الغناء الفردي والجماعي والعزف والتلحين والتذوق الموسيقي وتطوير البحوث النظرية والتطبيقية. وقد امتد اثر هذه التجربة إلى خارج الحدود السودانية خاصة في دول الخليج وليبيا وغيرها حيث يعمل العديد من خريجي هذه المؤسسة. وقد كان لتجربة معهد الموسيقي والمسرح (كلية الموسيقي والدراما) أثرها الكبير في أن يأخذ السودان موقعه في المنظمات التي تعنى بالموسيقي مثل المجمع العربي للموسيقي والمجلس الدولي للموسيقي[20] وجمعية الاثنوميوزيكولوجيا والمركز العالمي لدراسة الموسيقي الأفريقية.

وقد ظل أرشيف الموسيقي التقليدية بمعهد الدراسات الأفريقية والآسيوية يستعين بأساتذة كلية الموسيقي والدراما منذ أن كانت معهداً ويشركهم في أنشطته الأكاديمية ومجهوداته الخاصة بإنتاج ونشر الموسيقي التقليدية. وقد أدى ذلك إلى إحساس أولئك الأساتذة بإغفال مؤسستهم جانب الموسيقي التقليدية، الأمر الذي دعا كثيراً من المتحدثين في المنتديات الخاصة بالموسيقي والتي نظمها الأرشيف إلى المناداة بضرورة تضمين الموسيقي التقليدية في المناهج الدراسية الخاصة بمؤسستهم وهو دور لا يألو الأرشيف جهداً في السعي لتحقيقه.

د. شرف الدين الأمين عبد السلام
رئيس قسم الفولكلور
الخرطوم، فبراير ١٩٩٩

---

[20] محمد المكي سيد أحمد، "الشكل التعليمي المناسب لتدريس الموسيقي في التعليم العالي"، ورقة مقدمة للجنة الدراسات الإنسانية (لجنة الفنون)، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي السودانية، أكتوبر ١٩٩٨، ص٦.

البيبلوغرافيا

١- أماني جعفر حسن، "العلاقات بين اللون والموسيقى"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ١٩٩٧/٩٦.

يقع البحث في خمس وخمسين صفحة، يحتوي على مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة. أشارت الباحثة في المقدمة إلى الأثر الواضح الذي يتركه النغم واللون في جميع ميادين الحياة. وبينت فيها .تناولها لسحرية العلاقة بين اللون و النغم سيكولوجيا وفيزيائيا. و قد قامت الباحثة في الباب الأول بتحليل بعض المؤثرات الصوتية واللونية لإيجاد التجانس من خلال أهمية أسس وصفات اللون الفيزيائية والسيكولوجية، من قيمة اللون وأصله و الكروما و انسجام الألوان و ما إلى ذلك.

في الباب الثاني تحدثت عن كيفية إنتاج الصوت و الضوء وتحليل الصوت، والمؤلف الموسيقي كملون.

وفي الباب الثالث تعرضت إلى سيكولوجية التزامن بين السمع والبصر ثم انتقلت للمقارنة بين اللون والنغم من خلال مركبات الأصوات الموسيقية والعلاقات الهارمونية بين اللون والنغم ومركبات الألوان والعلاقة اللحنية بين الألوان والأصوات.

٢- أنس العاقب، "التحولات الجذرية في المجتمعات العربية أثرها ودورها في التربية الموسيقية"، مجلة الموسيقى العربية العدد العاشر يناير ١٩٨٩، المجمع العربي للموسيقى بغداد، صفحات ٢٥-٣١.

يتحدث المقال عن الحال الذي آل إليه التخطيط الثقافي في الوطن العربي ويخص بذلك التربية الموسيقية بما لها من دور رئيسي في التكوين السليم لشخصية الطفل وانعتاقها من الهيمنة الثقافية الاستعمارية. في هذا الصدد يوصى المقال بالآتي: (أ)

وضع منهج موحد يمثل الحد الأدنى لمجمل الثقافة الموسيقية في عموم الوطن العربي؛ (ب) تبادل الخبرات بين المعاهد الموسيقية العربية؛ (ج) تدريس الموسيقى العربية في كل من السودان، الصومال، وجيبوتي ودعم هذه البلدان ماديا وفنيا وبشريا؛ (د) إقامة المهرجانات.

٣- **أنس العاقب**، "التأليف الموسيقى بعيدا عن الغناء"، مجلة الخرطوم، العدد الثاني، أكتوبر ١٩٩٣، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، صفحات ٤٠-٥٠.

بعد إشارة تاريخية لتطور حركة التأليف الموسيقى الآلي، يتعرض الكاتب بعد ذلك لأسماء الذين ساهموا في التأليف الموسيقى وبعض أعمالهم، أمثال سرور، عبد الله الماحي، إبراهيم عبد الجليل....الخ حيث كانت البداية، مرورا بعد ذلك بالمارشات العسكرية ثم مساهمات برعي محمد دفع الله، علاء الدين حمزة، بشير عباس، عبد اللطيف خضر، الفاتح الطاهر، مكي سيد أحمد، أحمد إسماعيل بادي ثم محمد آدم المنصوري.

يبرز بعد ذلك دور الذين تخصصوا في جانب التأليف الموسيقى الدرامي وهم: محمد آدم المنصوري، أنس العاقب، الماحي سليمان، يوسف السماني و صلاح حسن.

٤- **إسماعيل الفحيل**، "وازا" مجلة وازا، العدد الأول، مركز دراسة الفولكلور، مصلحة الثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، مارس ١٩٨٠، صفحات ٢٠ – ٢٧.

يتحدث المقال عن آلة الوازا الموسيقية وهي من آلات قبيلة البرتا بجنوب النيل الأزرق. تلعب الوازا وهو اسم الرقصة أيضا، في كل فصول السنة عدا فصل الخريف.

للوازا شيخ يطلقون عليه (البباروش) ولا يتعدد المشايخ

أو أبواق الوازا داخل القرية الواحدة. تصنع أبواق الوازا من نوع خاص من "القرع" وتتكون المجموعة الكاملة من ثلاثة عشر قطعة لكل منها اسم خاص وحجم خاص.

وتشكل هذه الأبواق خمس مجموعات بحيث تعزف كل مجموعة مع بعض، ولابد أن تتم بعض الطقوس لمباركة الوازا قبل بدأ العزف عليها واللعب على أنغامها.

٥- **إسماعيل الفحيل**، "عادة جدع النار"، مجلة وازا، العدد الأول، مركز دراسة الفولكلور، مصلحة الثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، مارس ١٩٨٠، صفحات ٢٨-٣١.

تمارس عادة جدع النار أثناء الحصاد ولها جذورها الضاربة في تاريخ منطقة الفونج الثقافي، وتمارسها قبائل ومجموعات الفونج والبرتا والوطاويط البرون وغيرهم من قبائل المنطقة.

يورد المقال وصفا تفصيليا لممارسة العادة وما يتم فيها من طقوس وعن بداية ونهاية العادة والتي تستمر لمدة شهر كامل يحرم فيه الناس من تناول الخضر أو ارتداء ملابس تشبه ملابس شيخ العادة. وشيخ العادة هذا رجل أو امرأة من بيت عرف أهله بزعامة مثل هذا النشاط الطقسي.

هنالك ثلاثة أنواع من الرقصات تؤدى أثناء ممارسة طقوس العادة وهذه الرقصات مصحوبة بالغناء الصرتي الجماعي ولا وجود للآلات الموسيقية.

٦- **إنصاف إبراهيم الطيب**، "الآلات الموسيقية الشعبية في السودان"، بحث مقدم للاستيفاء الجزني لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ٩٦/ ١٩٩٧.

يقع البحث في ثماني وعشرين صفحة، يحتوي على مقدمة وأربعة أبواب وخاتمة. في المقدمة أوضحت الباحثة أهداف

الدراسة التي لخصتها في: "تعريف القارئ بمجموعة الآلات الموسيقية الشعبية السودانية والتي لها مكانتها الاجتماعية الكبيرة بين كثير من القبائل، حيث كانت المنبع الأساسي لكثير من الآلات الحديثة".

كما تهدف الدراسة إلى تبيين خصائص هذه الآلات، أماكن تواجدها، وطرق ضبطها، وكيفية العزف عليها، وتكوينها بواسطة مواد طبيعية بسيطة. والدراسة توفر للقارئ مادة أولية في مجال دراسة الآلات الموسيقية الشعبية في السودان.

يتكون الباب الأول من ثلاثة فصول: الفصل الأول تطرق إلى أصول الثقافة السودانية الموسيقية، والفصل الثاني تناول معنى الموسيقى وطبيعتها،وفي الفصل الثالث تحدثت الباحثة عن الآلات الموسيقية الشعبية وأثرها على المجتمع السوداني.

يتكون الباب الثاني من ثلاثة فصول أيضا، في الفصل الأول تحدثت عن الآلات الوترية في السودان، وفي الثاني عن آلة الطنبور (أصلها وتكوينها)، وفي الثالث عن فرقة الطنبور (إيقاعها ورقصها).

يتكون الباب الثالث من ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول الآلات الهوائية في السودان، وفي الثاني آلة الوازا (أصلها وتكوينها) وفي الثالث فرقة الوازا (إيقاعها ورقصتها).

قبل الختام قدمت الباحثة رسومات شكلية لبعض الآلات الموسيقية الشعبية في السودان من مناطق مختلفة (أم كيكي، اللير، النقارة، أبيك، الكرنق، الشتم، الطار، بول، الدلوكة، النقارة، أبواق الوازا، الكيتا، أسيسغو، كشكوش، الطمبرة، كوندي، بانمبو، قوقو، طمبل، المثلث، الزمبارة، الكاس، المزامير).

٧- جراهام عبد القادر، "الحضور الأفريقي السوداني في موسيقى الجاز البلوز- الريقي -اطلالة اثنوميوزكولوجية"،مجلة الثقافة الوطنية، العدد السادس، الخرطوم، أبريل ١٩٨٩، صفحات ٩٩-١٠٤.

تحدث المقال عن ماضي الثقافة الموسيقية الأفريقية وجذورها، ثم دلف إلى الحديث عن الثقافة الموسيقية السائدة الآن بالسودان وكيف أن جذورها الأفريقية يمكن تتبع أثرها على زنوج أمريكا، حيث موسيقى الجاز والبلوز.

٨- جراهام عبد القادر، "الموسيقى التقليدية السودانية، مداخل وإضاءات لأوركسترا الآلات السودانية"، في قضايا الموسيقى السودانية، الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم ١٩٩٢،صفحات ١٨-٢٩.

اشتمل المقال على جزء ين: الجزء الأول حوى نبذة تاريخية بسيطة عن السودان القديم وعلاقته بالحضارات القديمة والحديث عن مكونات أرث الثقافة الموسيقية السودانية والمتمثلة في الآلات الإيقاعية والطبول، المدائح النبوية، الألحان وارتباطها باللغة الصوتية؛ ثم شمل الجزء الأول حديثا عن بعض القوالب الغنائية السودانية، كقالب "الكرنق" بجبال النوبة.

في الجزء الثاني تحدث المقال عن أوركسترا الآلات السودانية والتي صنفها إلى: (١) آلات وترية، كالطنابير والكربي (٢) آلات النقر، كالبامبو و القوقو(٣) آلات النفخ الخشبية، كالوازا والمزامير. وذكر بأن المعضلة التي يمكن مواجهتها عند تجميع هذه الآلات لتؤدي عملا موحدا تكمن في اختلافات الضبط الصوتي، اللونية الصوتية والأبعاد الصوتية. لذلك فهو يرى أن الأمر يتطلب تدخلا لتعديل بعض الآلات. ثم اقترح أن تبدأ

الأوركسترا بالتكوين التالي: ٤ طنابير، ٢ كربي، ١ بانمبو، ٢ كوندي، ٣ إيقاعات، ١ كيتا، ٢ مزامير، ٥ وازا.

٩- **جراهام عبد القادر**، "مقدمة في المحتوى الإيقاعي والاجتماعي والدراما الموسيقية في السودان"، مجلة الثقافة السودانية، العدد ٢٨، مايو ١٩٩٥ الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم صفحات ١٤٠-١٤٤.

يصنف المقال استخدام الآلات الموسيقية بصورة عامة إلى صنفين: العزف المنفرد للآلة الموسيقية، والعزف الجماعي للآلة الموسيقية. وذكر أنه في الحالتين فان الموسيقى المقترنة بالغناء هي الأهم ذلك للدور الفني والطقسي والمعلوماتي الذي تلعبه الأغنية.

تحدث المقال بعد ذلك عن الطبول والوظائف التي تؤديها في المجتمعات السودانية كالاتصال وإقامة الاحتفالات. وفي هذا السياق أعطى نماذج لبعض الإيقاعات السودانية، ثم تحدث عن الدور الاجتماعي "للنحاس" وهو طبل كبير، في جمع الفرسان لإغاثة الملهوف عند الفزع والكوارث.

١٠- **جمعة جابر**، "الأثر العربي في الموسيقى الشعبية بالفاشر"، مجلة الثقافة السودانية، العدد ٣، الخرطوم، أغسطس ١٩٧٧، صفحات ٣٤-٤٠.

١١- **جمعة جابر**، "أغاني التوية عند الأبالة"، مجلة وازا العدد الأول، مركز دراسة الفولكلور، مصلحة الثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم مارس ١٩٨٠، صفحات ٤٦-٤٧.

يتحدث المقال عن الغناء عند قبيلتي "الكبابيش" و"الحمر" بشمال كردفان ويخص بالتحديد أغاني "التويا" لدى القبيلتين، فيصف الأنموذج الكباشي (بالبطء) إيقاعيا وبالرصانة في

الأداء، بينما يصف الأنموذج الحمري (بالسرعة) إيقاعيا وبالخفة والرشاقة في الأداء.

ثم يورد المقال مقاطع شعرية "للتوية" ونوتة موسيقية للألحان. يتعرض المقال بعد ذلك للتكوين الموسيقى "للتوية" ويصفه بأنه يتفق مع قواعد التأليف من حيث (جملته الموسيقية الأولى) تتكون من (ثمانية موازير) وهو النموذج الأمثل في تكوين (الجملة الموسيقية) غير أن هنالك ثمة إشكالية في (الإيقاع الداخلي للحن).

١٢- **جمعة جابر**، "أغاني الطفل السوداني"، مجلة القيثارة العدد الرابع عشر، بغداد ١٩٨١، صفحات ٣٨-٤٣.

بدأ الكاتب مقاله بمقدمة صغيرة عن نظرة المجتمع في الماضي للموسيقى، وكيف أن تلك النظرة المتدنية للموسيقى قد أثرت سلبا على التربية الموسيقية للطفل، و ذكر بأن الطفل السوداني بدأ ممارسة التربية الموسيقية مع بداية عام ١٩٤٩ حيث صدر أول كتاب منظم للأناشيد المدرسية.

وفي عام ١٩٥٣ حيث كان النضال الوطني من أجل نيل الاستقلال في ذروته، أخذ المعلمون ألحان الأغاني الوطنية ووظفوها في الأناشيد المدرسية.

وفي عام ١٩٥٨ كونت بالمدارس الثانوية (فرق الموسيقى العسكرية) والتي أسهمت في تربية الطلاب موسيقيا.

١٣- **جمعة جابر**، "السلم الخماسي عموما وفي السودان خصوصا"،مجلة الموسيقى العربية، أكتوبر ١٩٨٤، المجمع العربي للموسيقى، الخرطوم، صفحات ٨٩- ١٠٦.

هذا المقال عبارة عن ورقة قدمت بالندوة الدولية للسلم الخماسي بالخرطوم التي نظمها المجمع العربي للموسيقى.

يناقش الكاتب فيه موضوعات التراث وأهمية الاعتماد عليه احتراما للثقافة الوطنية ويهاجم الداعين إلى ما أسماه استيراد الثقافة الأوربية كبديل.

ثم يناقش الكاتب بعد ذلك تفاصيل السلم الخماسي وانتشاره في عدة مناطق من العالم وسيطرته على مجمل الأداء الموسيقى بالسودان، وكيف أن للسلم الخماسي خصوصية تختلف عن تلك النظم النغمية الأخرى الأوربية منها وغير الأوربية.

١٤- جمعة جابر، "المعهد العالي للموسيقى والمسرح"، مجلة الموسيقى العربية، العدد الثامن، شباط ١٩٨٧، المجمع العربي للموسيقى، بغداد، صفحات ١٤٣-١٤٧.

هذا المقال عبارة عن تقرير مفصل حول نشأة المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالخرطوم، الشعب التي يتكون منها المعهد، المواد التي تدرس في كل شعبة، الأساتذة الذين يقومون بالتدريس ومؤهلاتهم الأكاديمية التي تحصلوا عليها داخل وخارج السودان.

١٥- جمعة جابر، "الفكر الموسيقى العربي المعاصر إلى أين؟"، مجلة الموسيقى العربية، العدد ١٠، كانون الثاني ١٩٨٩، المجمع العربي للموسيقى، بغداد، ١٩٨٩، صفحات ٤٣- ٥٢.

المقال عبارة عن نبذة تاريخية للفكر الموسيقى في الوطن العربي عموما، تحدث فيه الكاتب عن الموشحات الأندلسية ثم تفكك الإمبراطورية العثمانية وما أسماه الكاتب "بالمعارك الموسيقية" وكيف أن الحضارات الشرقية كانت ذات أثر على الموسيقى الأوربية وتراكيبها.

تحدث بعد ذلك عن خصوصية كل قطر عربي وركز في هذا

السياق على السودان كأنموذج حيث تحدث عن الحضارات النوبية وعن مملكة الفونج وانتشار الثقافة الإسلامية العربية عبرها وصولا إلى دولة المهدية. وكيف أن هذه الثقافة الموسيقية السودانية التي تكونت، رغم الأثر العربي إلا أنها ذات خصوصية أفريقية خماسية، حيث النظام النغمي المصاحب للنصوص الشعرية الناطقة باللغة العربية.

يخلص في خاتمة المقال إلى أن مستقبل الفكر الموسيقى في العالم العربي بتصالح و الثقافة الإسلامية التي تميز جل السكان بالمنطقة، ويقدم الكاتب عدة مقترحات يرى أنها تعين على قيام نهضة موسيقية حقيقية بالسودان.

١٦- جمعة جابر، "الموسيقى العربية الأفريقية الخماسية - دراسة مقارنة"، مجلة الموسيقى العربية، العدد الرابع، كانون الأول ١٩٩٤، المجمع العربي للموسيقى، بغداد، صفحات ٨٧- ١٠٢.

هذا المقال وعدة مقالات أخرى بذات العنوان نشرت بالصحف السودانية، تعكس وجهة نظر الكاتب حول إثبات عروبة وأفريقية الثقافة السودانية. فيه يتحدث عن النصوص الشعرية في الأغاني السودانية الناطقة باللغة العربية للدلالة على عروبة السودان من ناحية، ثم يتحدث عن السلالم الموسيقية الخماسية التي تكون الأنغام المصاحبة للنصوص العربية للدلالة على أفريقية السودان، ليثبت في نهاية المطاف وجهة نظره حول ازدواجية الثقافة الموسيقية في السودان وأنها أفروعربية.

١٧- جمعة جابر، تراثنا ومفهوم السلم الخماسي، من مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، ١٩٧٩.

يشتمل الكتاب على مقدمة، تمهيد وخمس فصول. يتناول

الفصل الأول مفهوم السلم الخماسي في العالم بتركيز على وجهة نظر (بيرسي.. أ.. اسكولس) والتي ترى: أن هذا السلم يتبع التسلسل الذي يبدأ بالمفتاح فا دييز في مجموعة المفاتيح السوداء في آلة البيانو أو التسلسل الذي يبدأ بالمفتاح دو في مجموعة المفاتيح البيضاء مع إغفال الصوتين فا- سي.

في الفصل الثاني يتناول الألحان السودانية الشعبية والحديثة ويوضح كيف أن هذه الألحان بنيت على النظام النغمي الخماسي. ثم يعرج في الفصل الثالث من الكتاب إلى مناقشة إمكانية إخضاع السلم الخماسي إلى القواعد التوافقية المأخوذة أصلا من النظام النغمي الأوربي ذي الأصوات السبعة.

في الفصل الرابع يتحدث الكاتب عن ما أسماه إيجابيات وسلبيات السلم الخماسي حيث ذكر بأن الإيجابيات تتمثل في: سهولته وتوافقه مع القدرات الفطرية؛ أصالته وارتباطه بالتراث الفني السوداني منذ القدم؛ قبوله للتوزيع الموسيقي العلمي. في الفصل الخامس تحدث الكاتب حول السلم الخماسي وآفاق تطور الموسيقى السودانية وذكر بأن هذا التطور يمكن أن يتم وفقا للعناصر الأربعة للإبداع الموسيقي كمسألة مرحلية على النهج الكوري أو الصيني على أن نزاوج في مرحلة متقدمة بين هذا والسلم السباعي.

١٨- **جواهر النور إبراهيم**، "الوازا في حياة البرتا الاجتماعية" بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ٩٣/ ١٩٩٤.

١٩- **حامد أحمد حمداي**، "تطور الموسيقى السودانية"، مجلة الموسيقى والمسرح،العدد الثالث، أغسطس ١٩٨٠، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم أغسطس ١٩٨٠،

صفحات ١٩-٢٠.

يصف المقال بداية الموسيقى السودانية بالرخاوة والرتابة، ويذكر أنه حتى بعد الدخول المحدود للآلات الموسيقية فان واقع الحال لم يتغير لأن النظرة إلي الجمال وإلي الرقص كانت عاجزة؛ ولكن بازدياد استخدام الآلات الموسيقية وحرية الرقص، تفتحت آفاق جديدة للموسيقى السودانية حيث صار الفنان لا يستخدم الآلات الموسيقية بدلا عن "الكورس" كما كان الحال، وإنما استخدمها لتنقل لنا روح الأغنية والمعاني المستترة بين الألفاظ.

٢٠- حسب الله الحاج يوسف، "وجهة نظر جديدة في موسيقانا"، مجلة الخرطوم، العدد الثاني، ديسمبر ١٩٦٨، المجلس القومي للآداب والفنون، الخرطوم، صفحات ٧٤-٧٥.

يرى الكاتب أن العطاء الموسيقى في السودان لم يرق إلى مستوى العطاء في مجالات الآداب والفنون الأخرى. يرجع الكاتب السبب في ذلك إلى التخبط والارتجال والقصور الثقافي وانعدام الهدف وانصياع المتلقي للخديعة.

٢١- حسن إسماعيل عبيد، "الموسيقى السودانية والتأثيرات الأفروعربية" مجلة الخرطوم، العدد- مارس ١٩٩٣، الهيئة القومية للثقافة؛ وزارة الثقافة والإعلام، صفحات ٨٣-٩٤.

تتعرض الدراسة إلى التأثيرات العربية والأفريقية التي شكلت ما يتعارف عليه اليوم بالموسيقى السودانية، وذلك من منطق سوسيولوجى.

يرى الكاتب أن البناء المكون للموسيقى السودانية يأخذ سماته الحضارية من إرث الثقافة الأفريقية، غير أن دخول اللغة العربية كان نقطة تحول في مسار الموسيقى السودانية الغنائية

على وجه الخصوص. يعنى الكاتب بالموسيقى السودانية "موسيقى أواسط السودان" والتي يصفها بأنها البوتقة التي انصهرت فيها الأشكال المتنوعة من الموسيقى.

٢٢- خالدة حسن الطيب، "أغاني البنات في الخرطوم"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ١٩٩٧/٩٦.

يقع البحث في تسع وعشرين صفحة، يحتوي على مقدمة وثلاثة فصول و نماذج لأغاني البنات في الخرطوم، وصحيفة الاستبيان وخاتمة.

في المقدمة تطرقت الباحثة إلى الأغنية الشعبية معتبرة إياها فرعا من فروع علم الفولكلور. وبرأيها أن من ضمن الأغاني الشعبية هنالك ما يعرف بأغاني البنات، وهي - أغاني البنات - ظاهرة ثقافية أثارت جدلا طويلا لم ينته.وترى أن هذه الأغاني نستطيع أن تعرفنا على: أ- صفات المجتمعات وتاريخها؛ ب- هوية المجتمعات الثقافية، الدين، اللغة، الخ؛ ج- السلوك والخصائص الاجتماعية؛ د- العادات والتقاليد والممارسات الطقسية.

تعرج الباحثة في مقدمتها إلى تعريف أغنية البنات بأنها تلك الأغنية التي تردد في مناسبات الأفراح. كما أنها تقسمها إلى قسمين: أ /أغاني شعبية مجهولة المؤلف والشاعر والملحن؛ ب /أغاني منقولة من الإذاعة وهي معروفة الشاعر والملحن.

في الفصل الأول قدمت خلفية تاريخية عن أغاني البنات، وفي الثاني تحدثت عن البعد الاجتماعي والنفسي لهذه الأغاني.

في الفصل الثالث قدمت تحليلا وشواهد من النصوص، إذ

تعرض النص وتقدم له تحليلا لا يزيد عن خمسة أسطر، ثم تستخلص منه الشواهد.

في ملحق النماذج أوردت تسع أغنيات من أغاني البنات تعكس فترات مختلفة، وقبل الخاتمة أوردت آراء بعض المغنيات حول أغاني البنات وكن اثنتين هما: حنان بلوبلو وعوضية عز الدين.

٢٣- رضوان الحسن، "الموسيقى الشعبية عند البجا" بحث لنيل درجة البكالوريوس مرتبة الشرف، كلية الدراسات الإنسانية، شعبة الفولكلور، جامعة دنقلا، نوفمبر ١٩٩٦.

يشتمل البحث على ثلاثة فصول بجانب الخاتمة والملاحق والأشكال الإيضاحية.

الفصل الأول يتناول الموسيقى الشعبية المصطلح والمنهج في الدراسة، أصول البجا مجموعة الدراسة ومواطنهم، الطبيعة الجغرافية لإقليم البجا، الطبيعة الثقافية والأنشطة الاقتصادية.

الفصل الثاني يشتمل على الآلات الموسيقية عند البجا: أنواعها، كيفية صنعها وضبطها وعزفها، واستخدامها في الحياة الاجتماعية.

بينما تضمن الفصل الثالث والأخير وظائف الموسيقى الشعبية عند البجا والإبداع الموسيقي لديهم.

٢٤- زين العابدين أحمد خليفة، "الوازا" مجلة الموسيقى والمسرح، العدد ١ أبريل ١٩٧٩، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم، صفحات ٨-١٠.

يتحدث المقال عن آلة "الوازا" الموسيقية التي توجد بجنوب

النيل الأزرق: عن صناعتها، المواد التي تصنع منها، شيخ "الوازا" والفرقة المكونة لها، ثم عن الإيقاعات والأغاني.

في هذا السياق يذكر الكاتب أن شيخ "الوازا" هو صاحبها الذي اشتراها بحر ماله وامتلكها وأن فرقة "الوازا" تتكون من اثنتي عشرة آلة تتراوح أطوالها بين ٣٥ سم و ١٩٠ سم.

٢٥- **زينب على الحويرص**، "الأغنية والموسيقى الشعبية لدى قبيلة البني عامر بشرق السودان"، رسالة ماجستير، المعهد العالي للفنون الشعبية، القاهرة، ١٩٨٩.

٢٦- **سمير إسماعيل على**، "القيم الاجتماعية في أغاني الدينكا" بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية،الخرطوم: ١٩٩٧/٩٦.

٢٧- **الشافعي دفع الله محمد**، "الموسيقى التقليدية بجنوب الفونج" بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل درجة البكالريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ١٩٩٥/٩٤.

يحتوي البحث على مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة.

المبحث الأول يتحدث عن الحدود الجغرافية للمنطقة والمناخ والسكان والمساكن.

المبحث الثاني يتناول الآلات الموسيقية متمثلة في أبواق الوازا والمزامير والقرون واللير والطمبرة وأسيسغو. بينما يتحدث المبحث الثالث عن المناسبات التي تعزف فيها هذه الموسيقى وهي الزواج والنفير والزار والهوكي (عادة جدع النار) والموركي. هذا وقد تخللت البحث بعض الصور والرسومات التوضيحية للآلات الموسيقية التقليدية بجنوب الفونج.

٢٨- شرف الدين الأمين عبد السلام، "نحو دراسة منهجية للموسيقى السودانية"، في حول قضايا الموسيقى السودانية، الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، صفحات ٦٩-٧٢.

أشار المقال في مقدمته إلى وضع الموسيقى الشعبية وذكر بأنها أحد فنون الأداء الشعبية التي تضم بجانبها الرقص والدراما الشعبية، ثم عرج إلى تعريف الموسيقى التقليدية وأوضح أن التعريف لابد أن يشتمل بجانب الصوت على الموافقة الاجتماعية.

ذكر الكاتب بأن الجوانب المهمة المتعلقة بتعريف الموسيقى التقليدية هي: (١) تناقلها بالسماع والذاكرة، (٢) تنوع أشكال اللحن واختلافه، (٣) مرور فترة زمنية على الموسيقى حتى تكتسب التقليدية، (٤) الموافقة الاجتماعية.

تحدث المقال أيضا عن منهج دراسة الموسيقى الشعبية وذكر بأن دراسة الموسيقى تعين في دراسة: (١) التأثير والتأثر بين الثقافات، (٢) منهج البناء التاريخي، (٣) دراسة حركة السكان عن طريق دراسة الآلات الموسيقية.

يجب أن تشتمل الدراسة على: (١) تصنيفات الموسيقى، (٢) الثقافة المادية للموسيقى، (٣) نصوص الأغاني، (٤) دور الموسيقى ومكانته في المجتمع، (٥) الموسيقى كنشاط إبداعي ثقافي، (٦) استخدامات الموسيقى ووظائفها.

٢٩- شرف الدين الأمين عبد السلام، "السياق الاجتماعي-الثقافي للموسيقى التقليدية"، ورشة عمل حول المظاهر الموسيقية التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ٥-٧ فبراير ١٩٩١.

تطرق الكاتب أولا إلى تصنيف الموسيقى الشعبية وذكر بأنه يشتمل على الآتي: (أ) الموسيقى المصاحبة للرقص؛ (ب) الموسيقى المصاحبة للغناء (ج) الموسيقى الطقسية (د) الموسيقى البحتة. كذلك صنف الألات الموسيقية إلى: آلات نفخ، آلات وترية، وآلات إيقاعية.

في تعريفه للموسيقى التقليدية يرى الكاتب أنه يجب أن ينطوي على الآتي: (أ) أنها فن يتم إنتاجه بواسطة الإنسان في سياق اجتماعي وثقافي محدد (ب) وأنها ظاهرة إنسانية متفردة تتواجد في ضوء التفاعل الاجتماعي (ج) وأن تناقلها وتداولها يتم عن طريق الرواية والشفهية (د) وأنه لابد أن يكون قد مر عليها فترة زمنية مناسبة تعطيها صفة التقليدية.

أخيرا تحدث الكاتب عن مجالات دراسة الموسيقى التقليدية وحددها في الآتي. (أ) استخدام الموسيقى في إعادة البناء التاريخي؛ (ب) استقصاء أنواع الموسيقى والآلات الموسيقية في منطقة ما وتصنيفها وصولا إلى توحيد المصطلحات والمسميات الموسيقية التي تطلق عليها؛ (ج) دراسة الموسيقى في سياقها الاجتماعي والثقافي والنفسي والجمالي في رقعة جغرافية واحدة أو مجموعة أو ثقافة معينة.

٣٠- صالح عركي صالح، "الآلات الموسيقية السودانية"، مجلة الثقافة السودانية، العدد الأول، مصلحة الثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، نوفمبر ١٩٧٦، صفحات ٤٣-٥١.

المقال يعطى معلومات مبسطة عن الآلات الموسيقية السودانية: عن اسم الآلة، منطقة استعمالها القبلي، مواد صناعتها، خواصها ودورها. كما اشتمل المقال على رسومات إيضاحية للآلات الموسيقية بعد تصنيفها إلى: آلات إيقاعية؛ آلات وترية؛

آلات نفخ.

٣١- صلاح درويش، "التربية الموسيقية في السودان"، مجلة الموسيقى والمسرح، العدد ٣ أغسطس ١٩٨٠، المعهد العالي للموسيقى والمسرح،الخرطوم، صفحات ٢-٥.

المقال هو استعراض جغرافي تاريخي يوضح علاقة الموسيقى بالمكان والزمان. فيه إضاءة لعلاقة الموسيقى بالبيئة الطبيعية والمجتمع، ثم من بعد ذلك تتبع تاريخي لموسيقى الآلات الحديثة منذ عام ١٩٠٢ في الحكم الثنائي عندما بدأ التفكير في إنشاء مدرسة موسيقية تابعة للجيش السوداني مرورا بالفترات التطورية المتعاقبة وإلى إنشاء معهد الموسيقى والمسرح في عام ١٩٦٩ وقصر الشباب والأطفال في عام ١٩٧٧، ثم في شئ من الاقتضاب يتناول الدور التربوي للمؤسسات التي اهتمت بتعليم الموسيقى.

٣٢- صلاح الدين محمد الحسن، "الثقافة الموسيقية للشايقية" رسالة دكتوراه (باللغتين: الروسية والعربية)، كونسيرفاتوار طشقند، طشقند ١٩٨٥.

يشتمل الباب الأول من الدراسة على نظرة تاريخية عن الحياة الثقافية للمنطقة، ثم يتحدث عن الضروب الغنائية المختلفة والتي قسمها الكاتب إلى: أ /الأغاني الفولكلورية؛ ب /الأغاني الشعبية للمحترفين.

ينتقل الكاتب في الباب الثاني للحديث عن النغم والإيقاع عند الشايقية وقد اشتملت الملاحق على تدوين كامل للأعمال الموسيقية الفولكلورية.وأعمال المحترفين.

٣٣- صلاح الدين المليك، فصول في النقد والأدب، مطبعة التمدن-الخرطوم، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، صفحات ٩- ٣٥.

يتناول الفصل الأول من فصول هذا الكتاب الأغنية السودانية القديمة حيث يحدد الكاتب موضوعات تلك الأغنية في ثلاثة موضوعات هي: (أ) وصف الجمال الحسي والمعنوي؛ (ب) وصف الوجد وحرقة الجوى وآلام النوى؛ (ج) تمجيد عفة المرأة واحتشامها وغيرة أهلها عليها.

يورد في ذلك نماذج لأغاني راجت وذاعت بين الناس لشعراء أمثال عبد الرحمن الريح، سيد عبد العزيز، إبراهيم العبادي، عمر البنا، محمد ود الرضي، محمد بشير عتيق، أحمد العمرابي، عبيد عبد الرحمن، ويصاحب هذه النماذج شرح وتعليق ومقارنة.

٣٤- الطيب محمد الطيب، "الموسيقى الشعبية عند الحمران" مجلة الحياة، العدد ٨٣ أبريل ١٩٦٩، صفحات ١٥-١٧.

٣٥- الطيب محمد الطيب، "الدنقر"،مجلة الخرطوم، أكتوبر ١٩٧٠، المجلس القومي للآداب والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، صفحات ٥٢- ٥٥.

يذكر الكاتب أن "الدنقر" من أشهر الفنون الشعبية. كما يوضح أن كلمة " دنقر" مستمدة من الصوت الذي ينبعث من الآلات عند ضربها.

يعدد بعد ذلك مكونات الدنقر وهي: القرع، "الجفنة"، "الفندك"، الطشت والعصى الصغيرة التي يضرب بها على القرع. ثم يتعرض " للدنقر" في استخدام بعض الطرق الصوفية كالقادرية مثلاً، وذلك لجذب المريدين لهم؛ تصحب ذلك رسومات توضيحية لمكونات " الدنقر".

٣٦- الطيب محمد الطيب، "الطمبور"،مجلة الخرطوم، يوليو ١٩٧١، المجلس القومي للآداب والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، صفحات ٩٣-٩٦.

يتحدث المقال في البداية عن أصل الطمبور ويذكر أن البعض يعتقد بأن الرعاة قد أخذوه من الجن. و أورد بعد ذلك أسماء الطمبور المختلفة والتي يطلقها الناس عليه حسب بيئاتهم الثقافية واختلاف لغاتهم، وأبان بأن مكونات صنع الآلة من عصب وقدح وجلد وأعواد... والتي تتشابه إلى حد كبير في كل الثقافات، قد تختلف المادة التي تصنع منها باختلاف البيئات التي تتواجد بها.

كذلك أبان المقال أن إسم ربابة يطلق على آلة وترية لها قوس وهي تختلف عن الطمبور وإن كان البعض يطلق كلمة ربابة على الطمبور ذاته. وأخيرا تحدث المقال عن الطمبور في أربعة بيئات متباينة حياة وطبعا وسلوكا هي: المناصير، الحمران، البجا، والإنقسنا.

٣٧- عائشة محي الدين بشير، "فن التراث الشعبي والموسيقى الشعبية في السودان"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ١٩٧٠/٦٩.

٣٨- عاصم عبد الله خليفة، "مسائل التطور المعاصر للثقافة الموسيقية السودانية على نطاق المدينة"، بحث مقدم للحصول على درجة الدكتوراه - باللغة الروسية- ، كونسيرفاتوار الدولة للموسيقى، موسكو، ١٩٨٥.

٣٩- عباس سليمان السباعي، "خليل فرح ودوره في تطوير الأغنية السودانية"، دراسة وصفية مكملة لرسالة ماجستير،

أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية القاهرة ١٩٨١.

يتناول البحث حياة الفنان خليل فرح الفنية وعلاقته بالفن مع ذكر مراحل تعلمه لآلة العود في السودان ومصر وإمكانياته الفنية في تطوير الأغنية السودانية في مختلف القوالب العربية، كما تتحدث الدراسة عن تلاميذ خليل فرح الذين سلكوا طريقه في الغناء الوطني والوصفي والعاطفي.

٤٠- **عباس سليمان السباعي**، "استخدام إيقاعات الأغنية الدينية في الموسيقى السودانية"، رسالة دكتوراه مقدمة لأكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة ١٩٨٨.

تشتمل الدراسة على ثلاثة أبواب: الباب الأول يحتوى على الناحية التاريخية والجغرافية للسودان وكيفية انتشار الإسلام في ربوعه وتعدد مجموعات الطرق الصوفية. كذلك يحتوى على ذكر لخصائص ومصادر الشعر واللحن والإيقاع والآلات الموسيقية المستخدمة لدى كل مجموعة صوفية على حده.

الباب الثاني: يتضمن نماذج تحليلية لعروض الأغنية الصوفية والمدائح النبوية في جداول موسيقية توضح مواقع الغناء والاستخدام الآلي وتصنيف الإيقاعات لكل المجموعات الصوفية.

في الباب الثالث: يتوصل الباحث إلى أن هذه الإيقاعات بعد تحليلها وتصنيفها يمكن أن يستخدم بعضها في المؤلفات والأعمال الفنية الجديدة.

٤١- عباس سليمان السباعي، "اللحن البابلي، دوره في الموسيقى العربية وأثره على الموسيقى السودانية"، ندوة الموسيقى البابلية، مهرجان بابل الثالث، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩.

تتناول الورقة بالوصف تاريخ اللحن والبناء الموسيقي البابلي وتتعرض إلى كيفية انتقاله إلى العالم العربي والإسلامي، كما تتحدث عن أهم الآلات الموسيقية التي اشتهرت في ذلك العصر وكيف تأثرت الموسيقى السودانية من خلال الهجرات العربية بكل ذلك.

٤٢- عباس سليمان السباعي، "خصائص ومصادر الأغنية الدينية في وسط السودان"، مجلة الثقافة الوطنية، السنة الأولى، العدد ٥، الخرطوم، مارس ١٩٨٩، صفحات ٨٦- ٩٤.

يناقش الكاتب في هذا المقال خصائص ومصادر الأغنية الدينية في وسط السودان ويذكر بأن خصائصها هي الإيقاع، الشعر واللحن الغنائي. يوضح أيضا ارتباط وتأثيرات الصوفية المتعددة على الأغنية الدينية بداية بالشيخ تاج الدين البهاري مؤسس الطريقة القادرية بوسط السودان.

يدعم ذلك بأمثلة من الشعر وكتابة موسيقية لإيقاعات الذكر، رابطا ذلك بمصادر اللحن الغنائي في الأغنية الصوفية مؤكدا أن بداية ألحان الأغنية الصوفية كانت في عهد دولة الفونج متأثرة بالألحان الدنيوية الشعبية التي كانت تؤدى آنذاك.

٤٣- عباس سليمان السباعي، "استخدام الآلات الموسيقية في مصاحبة غناء الطريقة القادرية"، سمنار إسلامية الآداب والفنون، منظمة الدعوة الإسلامية، قاعة الشارقة، الخرطوم ١٩٩٠.

تتناول الورقة بالدراسة الأغنية الدينية لدى الطريقة القادرية بالسودان وتجربتهم في استخدام الآلات الموسيقية لمصاحبة الأغنية الدينية في حلقات الذكر، وتقارن ذلك بما يحدث عموما بالغناء الديني في العالم العربي. تتطرق الورقة بعد ذلك إلى الأدلة والبراهين الدينية التي تؤكد عدم حرمة استخدام الموسيقى في الجانبين الديني والدنيوي.

٤٤- عباس سليمان السباعي، "خصائص ومصادر اللحن والإيقاع في المدائح النبوية"، ورشة عمل: حول المظاهر الموسيقية التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية، جامعة الخرطوم، ٥ - ٧ فبراير ١٩٩٠.

تتناول الورقة خصائص ومصادر اللحن والإيقاع في المدائح النبوية بأنواعها: مدائح طار، مدائح رق، ومدائح إنشاد، تركز الورقة على علاقة هذه المدائح بالأغاني الدنيوية بوسط السودان ويعتقد الكاتب أن هذه المدائح قد أخذت بعض ألحانها وقوالبها الشعرية من تلك الأغاني. كذلك تتطرق الورقة إلى الإيقاعات المصاحبة لتلك المدائح فتذكر أنواعها وتصنيفاتها مع التركيز على الإيقاعات الأكثر شيوعا في تلك المدائح النبوية.

٤٥- عباس سليمان السباعي، "جدولة السلم الخماسي في الموسيقى السودانية"، مجلة الدراسات السودانية، المجلد ٢، العدد ١ أبريل ١٩٩٢، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، صفحات ١٥٧-١٧٥.

يتحدث المقال عن السلم الخماسي في الموسيقى السودانية كما يتحدث عن الرقعة الجغرافية التي ينتشر فيها بجانب السودان حيث يوجد في كل من أثيوبيا، إرتريا والصومال.

يبدأ بعد ذلك باستعراض آراء الباحثين السابقين في هذا

المجال، جمعة جابر، الفاتح الطاهر، ويذكر على أن هنالك إضافة أساسية أغفلها الباحثون السابقون وهي أن السلم الخماسي بالموسيقى السودانية يوجد على أنواع أربعة على النحو التالي: (أ) اختفاء صوت الدرجتين الرابعة والسابعة في السلم الكبير الاعتيادي (ب) اختفاء صوت الدرجتين الثالثة والسابعة في السلم الكبير الاعتيادي (ج) اختفاء صوت الدرجتين الثالثة والسادسة في السلم الصغير الاعتيادي (د) اختفاء صوت الدرجتين الثانية والسادسة في السلم الصغير الاعتيادي. وقد أورد المقال بعض النماذج من الموسيقى السودانية التي تؤيد وجهة النظر تلك.

٤٦- عباس سليمان السباعي، "النغمة السداسية في الموسيقى العربية السودانية"، مؤتمر الموسيقى العربية الثالث، دار الأوبرا المصرية-القاهرة ١٩٩٤

تعرف الورقة الأغنية العربية في السودان بأنها تلك الأغنية التي يغنيها كل سوداني، وتذكر بأن المراحل التي مرت بها الأغنية العربية بالسودان هي: الدوبيت، الطنبور أو أغاني الرق، أغاني التمتم والحماس، ثم الغناء والموسيقى الحديثة.

تعطي الورقة ثمانية نماذج لهذه الأغنية للتدليل على وجود النغمة السداسية.

تخلص الورقة إلي أن المقامات السداسية في الموسيقى السودانية هي: (١) مقام عجم على الراست بعد حذف صوتي الدرجة الثالثة والسابعة؛ (٢) مقام عجم على الرست بعد حذف صوتي الدرجة الرابعة والسابعة؛ (٣) مقام نهاوند كردى على درجة العشيران بعد حذف صوتي الدرجة الثالثة والسادسة؛ (٤) مقام نهاوند كردى على درجة العشيران بعد حذف صوتي

الدرجة الثانية والسادسة.

٤٧- عبد الله شمو، "أساليب التأليف الموسيقى في أمدرمان"،مجلة الخرطوم، العدد السادس، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم ١٩٩٤، صفحات ٧٧-٨٨.

يتناول الكاتب في هذا المقال ما أسماه مرحلة أغنية المدينة، ووصفها بأنها الوليد الشرعي لمرحلة "الحقيبة" وهي الأغنية التي تميزت بظهور أنواع من التأليف الموسيقى المدني والذي عرف بالفن الحديث والفن الشعبي إذ دخلت على الأغنية كثير من الآلات النحاسية كالترمبيت والساكسفون وأخرى كالبيانو والأكورديون والكلارنيت والإيقاع كالبنقز والدربكة، بالإضافة إلي دخول العود والكمان.

يقسم الكاتب أغنية المدينة إلي نوعين: (أ) الفن الحديث؛ (ب) الفن الشعبي، موضحا ذلك بمدونات للإيقاعات المختلفة كالتمتم مثلا والسيرة والعرضة وبرسومات بيانية تبين المقصود من منطق المؤلف.

٤٨- عبد الله شمو، "أساليب التأليف الموسيقى في أمدرمان"،مجلة الخرطوم، العدد الخامس، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، فبراير ١٩٩٤ صفحات ٦٧- ٧٤.

يشرح الكاتب أولا - روندو سوداني- ويوضح أن اللفظ "روندو" لفظ موسيقى يعنى دائري، وهو نوع من صيغ التأليف الموسيقى، والمقصود من هذا الاسم هو كل ضروب وأنواع الموسيقى السودانية في جميع نواحيها (التأليف، العزف، التوزيع، الغناء والتدوين).

بعد ذلك يكتب عن مراحل تطور الأغنية تاريخيا، ويعدد

المراحل (أ) ما قبل الحقيبة؛ (ب) مرحلة الحقيبة (ج) مرحلة أغنية المدينة (د) التأليف الحديث ويشمل الجماعات الكورالية، الأوركسترا، المجموعات الآلية، الغناء الفردي والمصاحبة الآلية، ويصاحب ذلك رسومات إيضاحية للآلات ونوت موسيقية لنماذج لحنية.

٤٩- عبد الله شمو، "أساليب التأليف الموسيقى في أمد رمان، التأليف الحديث"، مجلة الخرطوم، العدد السابع، الهيئة القومية للثقافة، الخرطوم، أبريل ١٩٩٤، ص. ٧١-٧٩.

عرف الكاتب التأليف الحديث بأنه: أنواع المدارس الحديثة التي ظهرت بعد "الفن الحديث" وابتدعت صيغ قوالب لفن لتأليف وأدخلت آلات موسيقية جديدة، إضافة إلي ذلك أنماط الغناء والكورال الجديدة.

بناءا على هذا التعريف تحدث الكاتب عن: المجموعات الكورالية والمجموعات ذات الآلات المتنوعة التقليدية، مفصلا مساهمات كل من "عقد الجلاد" و"ساورا" من حيث الألحان الأساسية، الآلات المستخدمة، الإيقاعات، القوالب.......، مبديا وجهة نظره في كل جزيئات العمل الموسيقى.

كذلك ذكر بأن من عيوب المجموعات التقليدية أنها تجنح إلى تأخير النبر وعدم التظليل الموسيقى. بيد أنه أبان الدور المتميز لأوركسترا "السمندل" الموسيقية لإدخالها لنماذج أنماط جديدة على فن الموسيقى الآلية البحتة الموظفة علميا.

٥٠- عبد الله شمو، "أساليب التأليف الموسيقى في أمدرمان"، مجلة الخرطوم، العدد ٨-٩ مايو-يونيو ١٩٩٤، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، صفحات ٧١- ٧٨.

يناقش الكاتب هنا عالم الأوركسترات والمجاميع الآلية وإبراز

أهم المجموعات وأساليب التأليف الموسيقى والتطور الذي لحق بها، ويصنفها كالأتي: (أ) الأوركسترات (ب) مجموعات النحاسيات (ج) المجموعات الآلية الصغيرة.

يوضح بعد ذلك الألات المستخدمة في كل صنف مع رسومات إيضاحية وجداول ونوت موسيقية شارحة.

٥١- عبد الله شمو، "السمات الموسيقية العامة في الإنشاد الديني - المديح "، مجلة الخرطوم، العدد العاشر، يوليو ١٩٩٤، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام،صفحات ٨٤- ٨٨

يتعرض الكاتب إلي الدور الذي يلعبه الإنشاد الديني (المديح) في حياة الفرد السوداني من ناحية نفسية وتربوية وعقدية، كما ذكر بأنّ جل أعمال- المديح النبوي -والمديح عموما تعتبر في جوانبها اللحنية خماسية وسداسية المقام. كما أوضح ما فيها من تصوير، أي موسيقى تصويرية ثم تعرض بعد ذلك لأنواع ضربات الطار.

٥٢- عبد الله شمو، "عرض تحليلي لمؤلفي د. الفاتح الطاهر"، مجلة الخرطوم، العدد (١٢)، الهيئة القومية للثقافة الخرطوم، سبتمبر ١٩٩٤، صفحات ٨٣- ٩٤.

يتناول الكاتب مؤلفي الصوت والبيانو للفاتح الطاهر دياب مؤكدا أهمية التعامل مع الموسيقى كعلم وفن، شارحا ذلك فيما يسميه "النظام الموسيقى".

يعدد الكاتب أعمال الفاتح الطاهر دياب من أعمال موسيقية تأليفا وكتابة في الصحف السيارة والدوريات وكتبه عن الموسيقى التي يذكر أن آخرها كتابه أنا أمدرمان: تاريخ الموسيقى في السودان. هذا بالإضافة لإعداده لأكثر من ثلاثين أغنية معروفة للفلوت بمصاحبة الجيتار مردفا ذلك بتوثيقه

لفضل الفاتح الطاهر في إدخال آلة الجيتار في الموسيقى السودانية في عام ١٩٥٧.

تحدث كذلك الكاتب بعد ذلك عن مؤلفاته: "عشت يا سوداني" للشاعر علي حامد البدوي والتي غناها أحمد المصطفى، وأغنية "الحمام الزاجل" للشاعر إسماعيل حسن والتي غنتها مني الخير وأبان من خلالهما دور الفاتح وتأثيره على المؤلفين من حيث الإعداد والعلمنة.

٥٣- عبد الله شمو، "في الغناء والموسيقى بالجنوب"، مجلة الخرطوم،العدد ١٣، أكتوبر-ديسمبر ١٩٩٤، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، أكتوبر-ديسمبر ١٩٩٤، صفحات ٥٨-٧٠.

يتعرض كاتب المقال للظواهر السوسيولوجية والميوزيكولوجية في الغناء والموسيقى بجنوب السودان ويثبت الكاتب حقيقة أن الموسيقى من أهم المكونات السوسيولوجية والسيكولوجية لإنسان الجنوب وهي تمثل المتنفس الروحي لتداخلات مشكلاته وهمومه مع ما يختلج بالنفس من هوى وتطلعات وتصوير للحياة الاجتماعية والروحية.

ثم يورد بعد ذلك نماذج لآلات موسيقية من جنوب السودان مثل البالمبو والطبول بأنواعها والطمبور ذي الصندوق المربع والدائري، ويعرض تدوينا موسيقيا يوضح النماذج اللحنية والهارمونية في حالة الأداء الجماعي.

٥٤- عبد الله علي إبراهيم، "أقابيب: موسيقى السياسة وسياسة الموسيقى عند الهدندوة"، ورشة عمل مظاهر الموسيقى التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية، جامعة الخرطوم، ٥-٧ فبراير ١٩٩١.

٥٥- عبد الرؤوف الزين بابا، "الهارموني عبر تاريخ الموسيقولوجيا"،مجلة الخرطوم، العدد ٢٠ فبراير-مارس ١٩٩٦، بيت الثقافة، الخرطوم، صفحات ١٠٧- ١١٦.

يوضح الكاتب أن الموسيقى والمؤلفات الموسيقية تبدع عن طريق تنظيم العلاقات النغمية الإيقاعية بين المسار الأفقي للموسيقى والذي يعرف بالميلودى، والمسار الرأسي لها، أي تجميع النغمات المصاحبة والتي تعرف باسم الهارموني؛ ويتم هذا التنظيم من خلال نوع من التراكيب البنائية الداخلية التي ينظمها إطار بنائي معين يعرف "بالفورم".

ثم يبين أن الموسيقولوجيين أطلقوا صفة النسيج مجازا على العلاقة بين المسارين الرأسي والأفقي للموسيقى للتشابه بينهما في التداخل، ويعدد بعد ذلك أنواع الأنسجة الموسيقية ويتناول مسائل التدوين الموسيقى والكتابة البوليفونية.

٥٦- عبد القادر سالم، "حول قضايا الغناء والموسيقى السودانية"، في قضايا الموسيقى السودانية، الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم ١٩٩٢، صفحات ٦٩-٧٢.

ناقش الكاتب أربعة قضايا للموسيقى والغناء بالسودان هي: (١) قضية نشر الموسيقى السودانية عبر وسائط التسجيل الصوتي والمرئي، وقد اقترح أن تنشأ شركات لهذا الغرض على غرار شركتي سودانفون ومنصفون اللتان توقفتا عن العمل منذ عام ١٩٨٤.

(٢) قضية الاهتمام بإجراء البحوث والدراسات ومن ثم النشر حول الموسيقي الشعبية السودانية، ذلك لثراء المادة وتنوعها. كذلك إفراد حيز أكبر لبث نماذج من هذا النوع من الثقافة الموسيقية في جهازي الإذاعة والتلفزيون.

(٣) قضية تقييم المبدعين والمطربين والتي يرى أن تخضع للمعيار الموضوعي وليس معيار الانتشار الجماهيري.

(٤) وأخيرا قضية الاهتمام بمعهد الموسيقى والمسرح وحل إشكالية المقرئ الدائم.

٥٧- عبد الملك إبراهيم الضو، "نظرية السلم الخماسي"، مجلة المنتدى، العدد ٣٨، دبي، أكتوبر ١٩٨٤، صفحات ٤٦ - ٤٨.

يتحدث المقال عن السلم الخماسي كواقع معاش وجزء من الثقافة السودانية والإنسانية وأنه يحتاج فقط إلي تقنين وتنظيم ليكون أكثر فعالية في الموسيقى الحضرية.

اهتمت الدراسة بهذا التقنين والتنظيم أسوة بالأنظمة النغمية الأخرى كالنظام النغمي الأوربي والنظام النغمي العربي وتم ابتكار ما يربو على العشرين سلما خماسيا استوعبت بعض معطيات السلالم الدياتونية، على سبيل المثال الذبذبات الصوتية وعلامات التحويل.

هذا وقد اقتضى ابتكار تركيبات خماسية جديدة ابتكار مصطلحات تتوافق طردا مع هذه المعطيات لم تكن مستخدمة في هذا المجال من قبل.

٥٨- عبد الملك إبراهيم الضو، "آفاق ومستقبل الموسيقى في الوطن العربي"، ورقة مقدمة في المؤتمر العاشر، المجمع العربي للموسيقى، الخرطوم، فبراير ١٩٨٧.

تتحدث الورقة عن الموسيقى في السودان باعتباره جزءا من الوطن العربي والظروف البيئية التي أدت إلى تكوين ألوان متعددة من الثقافات، وأمنت على أن هذه التعددية الثقافية ظاهرة صحية بما تفرزه من معطيات إيجابية باعتبارها إضافة لتراث الحضارة الإنسانية.

تضمنت الورقة نظرية السلم الخماسي الموسيقى باعتبارها من آفاق المستقبل، بالإضافة إلى طرح عن التأليف الموسيقى وهو يتعامل مع الإيقاعات بصفة عامة والإيقاعات الشعبية على وجه التحديد. وأكدت الورقة على أهمية عنصر الإيقاع باعتباره واحدا من العناصر والأدوات الأساسية التي تساعد على تشكيل اللحن.

٥٩- عبد الملك إبراهيم الضو، "الفعاليات الموسيقية في الدورة الثقافية الرياضية للحركة النقابية"، مجلة السواعد، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٩٤، أمانة الإعلام بدائرة القطاعات، الخرطوم، صفحة ٣٤

أوضح الكاتب في المقال أن الفعاليات الموسيقية في الدورة الثقافية الرياضية والتي نظمتها الحركة النقابية اعتمدت على موسيقيين حققوا قدرا من المهارات الموسيقية بالاجتهاد الشخصي ولم تعتمد على أشخاص نالوا تعليما موسيقيا وهو يعزى ذلك لقلة المؤسسات التعليمية الموسيقية وضعف الاهتمام بالتعليم الموسيقى بوجه عام. و يرى الكاتب أننا آن أردنا أن يرتفع مستوى هذه الفعاليات مستقبلا فلابد من الاهتمام بالمادة الموسيقية والتعليم الموسيقى بأنواعه المختلفة: النظامي وغير النظامي. وحينئذ تصبح المنافسة عالية المستوى ومتكافئة القوى مما يساعد على تطوير الموسيقى في السودان.

٦٠- عبد الملك إبراهيم الضو، "تعلم الموسيقى على نظام برايل"، مجلة الخرطوم، العدد التاسع عشر، الهيئة القومية للثقافة الخرطوم، يناير ١٩٩٦، صفحات ٦١- ٧٢.

يقدم الكاتب نبذة تاريخية لطريقة " برايل" في الكتابة، ثم أدوات الكتابة، ثم يتحدث عن المؤسسات التعليمية للمكفوفين في السودان ومنهج الموسيقى للمكفوفين.

يستعرض بعد ذلك جداول توضح الحروف الموسيقية على نظام "برايل"، الأصوات الموسيقية على نظام"برايل" وعلامات التحويل على نظام " برايل" ثم يستعرض بعد ذلك السلالم الموسيقية وكيفية رسمها للمكفوفين.

٦١- عبد الوهاب عوض، الأغاني: الأغنية السودانية بين الصباعة والأستاذية، الطبعة الأولى الجزء الأول، مركز البحوث والتنمية المهنية، الخرطوم ١٩٩١.

يتكون الكتاب من فصلين، يشتمل الفصل الأول على سرد تاريخي لمسيرة الأغنية بأم درمان وكيف كانت بداياتها الأولى حتى ظهور ما يسمى بأغنية الحقيبة.

لقد أبان الكاتب وبالتفصيل الدور الكبير الذي لعبه "ديمترى البازار" في انتقال المغنى من مرحلة "الصعلكة" إلى مرحلة "الأستاذية".

يتضمن الفصل الثاني والذي أسماه الكاتب "أعلام في مسيرة الأغنية"، حديثا عن أبرز شعراء تلك الفترة أمثال: إبراهيم العبادي، محمد ود الرضى، عبيد عبد الرحمن. ......، مع إبراز دور كل شاعر وإسهاماته في حركة الغناء وقتئذ.

٦٢- عثمان عبد الله أدهم، "أهمية التراث الشعبي وأثره في دراسة الموسيقى السودانية"، ورشة عمل مظاهر الموسيقى التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ٥-٧فبراير ١٩٩١.

يبدأ الكاتب بمقدمة عامة عن علم الفولكلور وعن المحاولات التي تمت من قبل في سبيل إجراء دراسات حول الموسيقى التقليدية السودانية، مركزا على شح هذه الدراسات وندرتها.

بعد ذلك يتحدث عن التراث الموسيقى السوداني ذاكرا بأننا يجب أن ننظر إليه في وحدته مع الحضارة الإنسانية ككل.

عرف بعدها كلا من: (أ) الفن الشعبي الغنائي الموسيقى التقليدي، والذي يرى بأنه يحتوى غالبا على ممارسات طقوسية ومراسيم ثابتة؛ و(ب) الفن الشعبي الغنائي الموسيقى "الشائع"، والذي يتركب عنصره من شرائح لها صلة حميمة بالفن التقليدي ولكنه يتعرض للتغير والتفاعلات الاجتماعية في بيئته أو البيئة التي هاجر إليها.

تطرق الكاتب أيضا إلى الآلات الموسيقية الشعبية والتي ذكر بأنها تعطى اللون النغمي والمضمون الانتمائي وتخلق نظما نغمية تختلف عن تلك الأوربية من حيث الأبعاد الفيزيائية والتتراكوردية.

ويرى الكاتب أن الأغنية الحضرية تجمدت في لون واحد لانفصالها عن أصول المنظومات الشعبية القومية. لهذا يرى أنه لابد من جمع وتوثيق الموسيقى الشعبية للاستفادة منها في إثراء الأغنية الحضرية.

٦٣- عز الدين إسماعيل، الشعر القومي في السودان، دار العودة، بيروت، بدون تاريخ.

خصص الكاتب الباب الرابع من كتابه للحديث عن شعر الغناء السوداني في المدينة. ويعرف الكاتب شعر الغناء في المدينة بأنه ذلك الشعر الذي ألفه شعراء بأعينهم يعيشون في المدينة أو لهم بها أو ببعض أهلها ارتباط من أجل أن يغنى هذا الشعر سواء وضعت له الألحان وغناه المغنون أم ظل بصورته الكلامية.

من بعد ذلك يستعرض الكاتب أشكال الشعر وأوزانه ويورد

أمثلة لذلك. هذا في الفصل الأول، وفي الفصل الثاني يستعرض أغراضه الفنية مع إيراد أمثلة لذلك.

في الفصل الثالث يكتب عز الدين إسماعيل عن الثقافة والفن، وهو يتلمس الروافد الثقافية التي رفدت هذا الشعر والقيم الفنية التي تمثلت فيه من حيث التعبير. يصنف بعد ذلك الروافد الثقافية إلي ستة أنواع يصفها بالخلفية الثقافية.

٦٤- **على الضو**، "أسلوب الأغنية الفولكلورية والثقافة"، مجلة وازا، العدد ٢٠، مركز دراسة الفولكلور، مصلحة الثقافة، وزارة الثقافة و الإعلام الخرطوم، سبتمبر ١٩٨٤صفحات ٨٤-٨٦.

المقال عبارة عن عرض كتاب العالم الأمريكي "ألن لوماكس" الذي نشر بواشنطن عام ١٩٦٨ باللغة الإنجليزية حسب الترجمة الواردة أعلاه، وهو يقع في حوالي ٣٦٣ صفحة. تكمن أهمية الكتاب في أنه دراسة مقارنة للأغاني الفولكلورية على مستوى ثقافات العالم - بما في ذلك السودان -بغرض الوصول إلى عموميات تعطى تفسيرا عاما للعلائق بين الأغنية الفولكلورية والثقافة اتبع الكاتب نظاما لدراسة هذه العلائق أطلق عليه "الكانتومتركس" وذكر بأن هذا النظام يوفر أساليب وصفية للنماذج الثقافية للمجتمعات من خلال أسلوب الأغنية الفولكلورية ومن ثم إجراء الدراسات المقارنة.

٦٥- **على الضو**، "المنظومات النغمية الخماسية والتقاليد الموسيقية في المجتمعات الأفريقية: السودان أنموذجا"، مجلة الموسيقى العربية، العدد السادس، المجمع العربي للموسيقى، بغداد فبراير ١٩٨٥ صفحات ٨-٢٠.

يتحدث المقال عن تعريف "النغم" ويبين كيف أن كل

المجتمعات ومنذ أقدم العصور تعاملت مع الأنغام، غير أن هذه المجتمعات قد نظمت هذه الأنغام بطرق مختلفة تتفق مع الكليات الثقافية لهذا المجتمع أو ذلك.

هنا يرى الكاتب بأن الموسيقى ليست هي ببساطة (تمارين على ترتيب الأصوات) ولكنها تعبير رمزي للنظام الاجتماعي والثقافي تعكس قيم الماضي والحاضر للأفراد الذين يصنعونها.

لذلك فان منطق ومعنى النظم الموسيقية لا يمكن فهمها جيدا بدون الرجوع إلى بعض الظواهر الثقافية التي هي جزء منها. تطرق المقال بعد ذلك إلى المجتمعات الأفريقية وذكر بأن تعبير "مجتمع" يعكس مجموعات أو عوالم أو مستويات للوعي والتي توجد وتوظف بين قطبين أساسيين: (أ) قطب مذكر، موجب، فاعل، طاقته دائما نافذة (ب) قطب مؤنث، سالب، محترم، طاقته دائما مرتدة.

ليدخل المقال بعد ذلك في توضيح كيفية العلاقة بين المنظومات النغمية وهذه الأقطاب مسترشدا بنماذج لمزامير القنا لدى قبيلة البرتا وكيف أن عوالم الروح المذكرة التي ترتبط بالأرض- المؤنث -تتصل بالروح المطلق لتلعب دور الوسيط وتأخذ فرصا متساوية في الظهور لتعطى ذات الدلالات الرمزية للمنظومات النغمية الخماسية ذات الأبعاد المتساوية والخالية من نصف البعد الصوتي. بناء على ما تقدم حاول الكاتب إجراء مقارنة بين المنظومات النغمية الخماسية وتلك السباعية الأوربية وبين أن المنظومات الخماسية منظومات تجميعية لا تنطبق عليها التقسيمات الأوربية التي تقسم إلى سلالم كبيرة وأخرى صغيرة.

٦٦- **علي الضو**، "المسوحات الموسيقية الميدانية في الوطن العربي"، مجلة الموسيقى العربية، العدد الثامن، المجمع العربي للموسيقى، بغداد، فبراير ١٩٨٧، صفحات ١٠٠-١٠٤.

يتحدث المقال عن أهمية الشروع في إجراء سلسلة من الدراسات المركزة لكل ما له علاقة بالمادة الموسيقية الشعبية للوصول إلي الخارطة الموسيقية للوطن العربي.

في هذا السياق يوضح الكاتب بأن ثمة علائق قوية بين الخارطة الموسيقية والخارطة الثقافية وأن الموسيقى التي تمارسها الشعوب من الأفضل عدم ربط أصولها بمفهوم العرق أو الجنس كما يوحي به مصطلح "الأثنوميوزكولوجيا" الذي شاع في الغرب مؤخرا والذي أخذ يعترض عليه قسم محترم من نفس هؤلاء العلماء ويرفضون استعماله.

وذكر المقال بأن منهج التحليل الثقافي للموسيقى والذي يرى أن هناك علاقة سببية صارمة بين العناصر الموسيقية والعناصر الثقافية في المجتمع، صار يجد قبولا واسعا لدى المهتمين بالدراسات الموسيقية.

يخلص المقال بعد هذه المناقشة النظرية إلي بعض المقترحات التي يرى بأنها قد تعين على امتلاك تصور واضح المعالم قد يساعد علي إنجاز مهمة المسوحات الموسيقية الميدانية بالوطن العربى.

٦٧- **علي الضو**، <u>الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا</u>، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ١٩٨٨.

يقع الكتاب في خمس فصول بجانب الخاتمة، ملاحق لنصوص الأغاني، مسرد للكلمات عسيرة الفهم وقائمة بأسماء الرواة.

لقد ذكر الكاتب بأن الدراسة تأمل ومن خلال العمل الميداني

التوصل إلى معرفة التركيب الاجتماعي والنفسي لمجتمع البرتا بجنوب النيل الأزرق عن طريق دراسة الممارسات الموسيقية ومعرفة كيفية صنع وعزف الآلات الموسيقية المستخدمة في تلك الممارسات.

شملت الدراسة الإطار النظري للموسيقى التقليدية والمعالجات المنهجية لهذه المسألة من خلال مسح عام لجل الدراسات التي تمت عن الموسيقى التقليدية السودانية. ثم تحدثت الدراسة بعد ذلك عن الإنسان والأرض، الآلات الموسيقية وأنواعها وكيفية العزف عليها.

أخيرا تحدثت الدراسة عن أهم المضامين والمعاني التي توصلت إليها والنتائج ومؤشرات التغيير المستقبلية.

٦٨- **علي الضو**، "الموسيقى التقليدية، العمل الميداني بين النظرية والتجربة"، ورشة عمل: حول المظاهر الموسيقية التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ٥-٧ فبراير ١٩٩١.

تتحدث الورقة عموما عن أساليب العمل الميداني المتفق عليها، ثم تحاول إيضاح مدى الاخفاقات التي حدثت لفريق العمل الميداني التابع لأرشيف الموسيقى التقليدية (تراما) وهو يجمع المادة الموسيقية من شتى بقاع السودان.

تقترح الورقة بعض الحلول لمعالجة أوجه القصور وسد النقص في سبيل الحصول على نتائج أفضل.

ومن العيوب التي لازمت فريق الجمع: (أ) استخدام ميكرفونات استريو بدون مازج صوتي (ب) وضع الميكرفونات وسط الراقصين مما أربك حركتهم وأزعجهم (ج) التأثير السلبي لاستخدام كاميرا الفيديو وعدم تغطيتها لكل الحدث.

تحدثت الورقة بعد ذلك عن مقترحات الحلول، نجملها في الآتي :توفير مازج للصوت، ميكروفونات بدون أسلاك، استخدام عدة كاميرات للتسجيل وإعداد سيناريو مسبق قبل التسجيل بالكاميرا.

٦٩- **على الضو**، "العمل الميداني لجمع الموسيقى التقليدية"، سمنار التوثيق وطرق العمل الحقلي في الدراسات الإنسانية والاجتماعية،معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ١٥-١٧ ديسمبر ١٩٩١.

تتحدث الورقة عن أساليب العمل الميداني التي يجب اتباعها عند جمع الموسيقى التقليدية من الحقل وتبين بأن جمع المادة الموسيقية يحتاج إلى اختصاصي في هذا الجانب وليست مهمة يمكن أن يتولاها أي جامع.

تنبه الورقة إلي أهمية التفريق بين الشخص الذي يرغب في تعلم موسيقى الغير، وذلك الذي يريد القيام بدراسات تمكن من الإلمام بتفاصيل الثقافة الموسيقية لهذه المجموعة أو تلك.

تتعرض الورقة بعد ذلك إلي أنواع العمل الميداني لجمع الموسيقى التقليدية وتحددها في أربعة أنواع: (أ) القيام بالعمل الميداني بغرض جمع عينات عن الثقافة الموسيقية لمجتمع ما؛ (ب) القيام بالعمل الميداني بغرض جمع التفاصيل الموسيقية لأحد أفراد المجموعة أو لعدد محدد من الرواة؛ (ج) القيام بالعمل الميداني بغرض جمع عنصر واحد من عناصر الثقافة الموسيقية لمجموعة ما؛ (د) القيام بالعمل الميداني بغرض تبيان درجة التثقف الموسيقى بين مجموعتين فأكثر.

٧٠- على الضو، "أبواق الوازا"، مجلة وازا، العدد ١١، مركز دراسة الفولكلور، مصلحة الثقافة، الخرطوم يناير ١٩٩٦، صفحات ١٠٤ - ١١٠.

يتحدث المقال عن أن أبواق الوازا التي توجد لدى قبائل البرتا بجنوب النيل الأزرق، و تصنع من نوع خاص من القرع البلدي وأن المجموعة الكاملة للوازا تتكون من عشرة أبواق أساسية تكون كل خمسة منها منظومة نغمية خماشية خالية من نصف البعد الصوتي، وأن الأبواق تكون الخطوط اللحنية باتباع ما يعرف بأسلوب "التباعض".

يتحدث المقال أيضا عن الضبط الصوتي للوازا ويذكر بأنه يختلف من مجموعة إلى أخرى حسب أحجام وأطوال الأبواق المستخدمة.

٧١- على الضو، "الموسيقى والبيئة: جنوب النيل الأزرق أنموذجا"، ورشة عمل الأديان والمعتقدات والفنون والبيئة، الجمعية السودانية للبيئة، الخرطوم، ١٥-١٧ أكتوبر ١٩٩٦.

تتحدث الورقة عن العلاقة المباشرة بين البيئة والثقافة لأي مجموعة، وكيف أن كليهما يؤثر في الآخر، وكيف أن الإنسان الذي حباه الله بعقل له بنية متشابهة، في استطاعته ولتشابه البيئات التي يعيش فيها أن يتوصل لذات الأفكار المكونة للفعل الثقافي دون أن تكون هنالك ثمة صلة، أي دون انتشار لتلك الأفكار.

في هذا السياق تتحدث الورقة عن الموسيقى كجزء من كل ثقافي وتبين كيف أن النشاط الاقتصادي والذي تلعب البيئة الطبيعية فيه دورا رئيسيا يؤثر بدوره على النشاط الموسيقى، بمعنى أن أساليب الأداء الموسيقى تتعقد طردا وتعقد النشاط الاقتصادي.

بعد هذه المقدمة النظرية تتعرض الورقة لمنطقة جنوب النيل الأزرق كأنموذج وتبين الملامح البيئية لتلك المنطقة والممارسات الحياتية للسكان وأثر ذلك في النشاط الموسيقى وصناعة الآلة الموسيقية.

تخلص الورقة إلي أن سكان هذه المنطقة قد تشكلت ثقافتهم الموسيقية بصورة وظيفية ارتبطت ارتباطا شرطيا بالبيئة التي يعيشون فيها. فأي خلل يحدث في تلك البيئة يؤدى بدوره إلي خلخلة البناء العاطفي والوجداني لتلك المجموعة.

٧٢- علي الضو، "التراث الموسيقى: الأبحاث والتسجيلات والمحافظة عليها: التجربة السودانية"، ندوة التراث الموسيقى اليمنى: الأبحاث والتسجيلات والمحافظة عليها،المركز الفرنسي للدراسات اليمنية، ووزارة الإعلام اليمنية، صنعاء ٢٧-٢٩ يوليو١٩٩٧.

تناقش الورقة وبصورة عامة ماهية التراث الموسيقى ولماذا الاهتمام بهذا الجانب من الثقافة الإنسانية على وجه التحديد.

تتحدث عن التراث الموسيقى العربي على وجه العموم بالرجوع إلى بعض الأفكار والاطروحات التي ذكرت من قبل المهتمين بهذا الجانب فيما يختص بإعداد الخارطة الموسيقية للوطن العربي.

تتطرق الورقة بعد ذلك إلى أهم البنود التي يجب أن يتضمنها أي برنامج يعنى بالتراث الموسيقى لأي بلد من البلدان، ونعنى بها: الجمع، الحفظ، الاستفادة والتوظيف، إجراء البحوث والدراسات ثم النشر.

وفي هذا السياق فإن الورقة تتطرق إلى تجربة السودان ومشروع الموسيقى التقليدية: كيف بدأ المشروع، ما هي الآراء

الأساسية التي تضمنها المقترح الأساسي للمشروع، التمويل، الكادر البشرى العامل بالمشروع، المعدات التي استخدمت في الجمع والحفظ والتوثيق، الخطط والبرامج الآنية والمستقبلية ثم الصعوبات والمشاكل التي تواجه التنفيذ والحلول المطروحة للتغلب على ذلك.

وأخيرا العلائق العلمية مع المؤسسات والمراكز المماثلة إقليميا ودوليا بغرض تبادل الخبرات والأفكار في هذا المجال من المعرفة.

٧٣- على الضو وعبد الله محمد عبد الله، الآلات الموسيقية التقليدية في السودان، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ١٩٨٥.

لقد انبنت فكرة الكتاب على أن الآلات الموسيقية تلعب دورا رئيسيا وتعكس بصورة أساسية الهيكل العام للنظام النغمي المستخدم لدى كل مجموعة. لهذا يهدف الكتاب إلي تعريف القارئ بخصائص هذه الآلات الموسيقية، أماكن تواجدها بالسودان، وطرق ضبطها وكيفية العزف عليها.

يشتمل الكتاب على رسومات توضيحية للآلات الموسيقية صنفت إلي: ذاتية الصوت، مجلدات، وتريات وهوائيات، مع وجود خارطة للسودان في بداية كل صنف توضح أماكن انتشاره بالسودان. كذلك يشتمل التصنيف على المسمى المحلى لكل آلة موسيقية، وظيفتها الاجتماعية، ومخطط موسيقى يوضح المدى الصوتي للآلة الموسيقية إذا كانت تلك الآلة الموسيقية آلة لحنية.

٧٤- على الضو وعبد الملك إبراهيم الضو، "الغناء والموسيقى لدى قبيلة الدينكا"، مجلة وازا العدد ١١، مركز دراسة الفولكلور، مصلحة الثقافة الخرطوم، يناير ١٩٨١،صفحات

٥٠-٥٥.

المقال عبارة عن ملخص لكتاب "فرانسيس دينق" الصادر باللغة الإنجليزية والذي أوضح فيه الكاتب صورا من الحياة الاجتماعية والتربوية والثقافية لقبيلة الدينكا التي ينتمي إليها الكاتب.

اشتمل المقال على ترجمة لبعض نصوص الأغاني والتي توجد تسجيلات صوتية لها بأرشيف الموسيقى التقليدية بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية.

٧٥- **علي عثمان الحاج**، "الضروب الإيقاعية السائدة بشرق وغرب السودان"، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى "الكونسيرفاتوار" القاهرة، ١٩٩٠.

٧٦- **غادة حسن مضوي محمد**، "فن المدائح في السودان"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل درجة البكالريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

يقع البحث في اثنتين وخمسين صفحة ويحتوي على مقدمة وأربعة أبواب وخاتمة.

الباب الأول يحتوي على ثلاثة مباحث: يتحدث المبحث الأول عن المدائح النبوية أغراضها وأهدافها، والمبحث الثاني عن حركة البعث في المدائح. أما المبحث الثالث فيتحدث عن تأثير المدائح في العقيدة.

احتوى الباب الثاني على ثلاثة مباحث أيضا: المبحث الأول عن موقف الرسول (ص) من الشعر، والمبحث الثاني عن أثر "البردة" في المدائح السودانية، والمبحث الثالث عن ألوان المدائح الشعبية.

أما الباب الثالث فإنه احتوى على ثلاثة مباحث أيضا، المبحث الأول تحدث عن العصا في المديح، والمبحث الثاني عن أنواع المدائح، والثالث عن ميلاد المدح الشعبي ونشأته الباب الرابع احتوى على ثلاثة مباحث كذلك، المبحث الأول عن تاريخ المديح الشعبي، والمبحث الثاني عن خصائص مدائحنا الشعبية، والثالث عن مواقف وطنية لشعراء المدائح.

٧٧- الفاتح حسين أحمد، "الموروث الموسيقى السوداني في العصر الحديث وآلة الجيتار الأوربية"، رسالة ماجستير باللغة الروسية، الأكاديمية الروسية للموسيقى، موسكو ١٩٩٥.

تحتوى الرسالة على مقدمة عن تاريخ السودان وتقسيمه الجيو- ثقافي،حيث تتحدث عن العادات الموسيقية في أقاليم السودان الخمسة، وخاتمة، بينما تحتوى الملاحق على مسرد ومقابلات وأمثلة لنوت موسيقية.

يعتقد الكاتب بأن الدراسة تتيح فرصة للتعرف على الأثر المستقبلي لآلة الجيتار على الموسيقى التقليدية في السودان، كما تساعد على توضيح الأسس الفكرية التي يمكن عبرها متابعة البحث في هذا الجانب من جوانب تطور الغناء والموسيقى في السودان.

٧٨- الفاتح حسين أحمد، "الجيتار في الثقافة الموسيقية السودانية، تاريخ النشأة والتطور"، رسالة دكتوراه باللغة الروسية، الأكاديمية الروسية للموسيقى، موسكو ١٩٩٧.

تتكون الرسالة من أربع فصول ومقدمة وخاتمة وببلوغرافيا وملحق، كما تحتوي على خرائط جغرافية ونماذج نوتة موسيقية وتحتوي على رسومات لآلات موسيقية سودانية ومقابلات مع موسيقيين سودانيين وصور فوتوغرافية.

يعتبر موضوع الرسالة موضوعا جديدا حيث يتناول بالدراسة آلة الجيتار ويتابع تاريخ ظهورها، ويصف خصائصها واستخداماتها في الموسيقى السودانية.

بهذا فان موضوع التفاعل الثقافي هو محور الدراسة والتي تحاول أن توضح السبل التي أدت إلى ظهور الجيتار في الموسيقى السودانية. كما تحتوي الرسالة نقاطا جديدة تفسر بعض الخصائص التاريخية والعرقية والجغرافية لوضع الموسيقى في السودان، واختلاف الثقافة الموسيقية السودانية عن الثقافات الأفريقية والعربية الأخرى وكذلك تفاعل تلك الثقافة الموسيقية مع الموسيقى العربية عموما والمصرية خصوصا.

٧٩- **الفاتح الطاهر دياب**، صولفيج غنائي على المقامات الخماسية من الفولكلور السوداني وأقطار أخرى، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم. دار الطابع العربي، الخرطوم ١٩٨١.

يحتوى الكتاب على تدوين لأغنيات سودانية وأغنيات من بلدان أخرى وقد قصد الكاتب منه "تربية النشء على موسيقى قائمة على أساس الأغنية الشعبية بحيث تصلح المادة للتدريس في معاهد الموسيقى الوطنية".

٨٠- **الفاتح الطاهر دياب**، "التربية الموسيقية في السودان"، مجلة الموسيقى العربية، العدد الأول يوليو ١٩٨٢، المجمع العربي للموسيقى، بغداد، صفحات ١٠١أ-١٠٣.

هذا المقال ورد خطأ في الدورية باسم "الطاهر فتحي".

يتحدث المقال عن معهد الموسيقى والمسرح ودوره في التربية الموسيقية وكيف أن المعهد قد أخذ بنظرية "سلطان كوداي"

التربوية التي تنادى بجعل الموسيقى الشعبية أساسا للتعليم الموسيقى. في هذا السياق يذكر الكاتب بأن التراث الموسيقى السوداني قد تم جمعه وتدوينه وتحليله والتوصل إلى موازينه وخصائصه.

أما المقامات الخماسية والتي تم التعرف على ثلاثة منها فهي: مقامان كبيران، الأول منها بدون الرابعة والحساس، والثاني بدون الثالثة والحساس؛ أما المقام الثالث فهو مقام صغير بدون الثانية والحساس.

٨١- **الفاتح الطاهر دياب،** مختارات من الأغاني السودانية، معهد الموسيقى والمسرح، الخرطوم، مطبعة وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم ١٩٨٤.

يحتوى الكتاب على ثلاثة عشر تدوينا موسيقيا لأغنيات سودانية تغلب عليها ما يسمى بأغنيات "الحقيبة". وقد أضاف الكاتب مصاحبات رأسية للتدوين اللحني لكل أغنية.

٨٢- **الفاتح الطاهر دياب،** "محنة النقد الفني في السودان"، في قضايا الموسيقى السودانية، الخرطوم ١٩٩٢، الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، صفحات٢-٦.

استعرض المقال مسيرة النقد الفني منذ الخمسينات وحتى تاريخه ثم خلص إلى أنه رغم أهمية الناقد في إثراء الحياة الفنية إلا أن الذين مارسوا هذا العمل في الماضي ليسوا مختصين بهذا الجانب الإبداعي. لهذا يقترح الكاتب إنشاء قسم لتدريس النقد الموسيقى بمعهد الموسيقى والمسرح لتدريب النقاد. وذكر الكاتب بأن الناقد الجيد لابد أن تتوفر فيه الخصائص التالية: (١) الرؤية الخاصة؛ (٢) الإلمام بالتاريخ الفني للذين يقوم بنقدهم؛ (٣) أن يكون أقرب إلى شخصية

الفنان الخلاق؛ (٤) مدركا لحجم العطاء المبذول (٥) أن يكون واسع التجربة والاطلاع.

٨٣- **الفاتح الطاهر دياب**، ٣٠ أغنية سودانية خالدة، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم ١٩٩٢.

يحتوى الكتاب على تدوين موسيقى لأغنيات مختارة لبعض المغنيين السودانيين وقد قام الكاتب بإضافة مصاحبات موسيقية رأسية للتدوين اللحني بحيث يمكن للمؤدى إشراك آلة البيانو لتصاحب الأداء الصوتي للأغنية.

٨٤- **الفاتح الطاهر دياب**، أنا أمدرمان: تاريخ الموسيقى في السودان، الطابعون: ماستر التجارية الخرطوم ١٩٩٣.

يتحدث الكتاب عن خصائص التطور التاريخي للثقافة الموسيقية السودانية حتى مطلع القرن العشرين ويتناول مكونات هذه الثقافة الموسيقية التي تبلورت في المدن الكبرى بالسودان عامة وفي أمدرمان والخرطوم على وجه التحديد وأثر المذياع في انتشار وشيوع هذا الضرب من الممارسات الموسيقية في جميع أنحاء السودان.

٨٥- **الفاتح الطاهر دياب**، "مشكلات جمع التراث وتوثيقه"، سمنار التوثيق والعمل الحقلي في العلوم الإنسانية والاجتماعية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ١٥-١٧ ديسمبر ١٩٩٧.

تتحدث الورقة عموما عن تجربة الكاتب وهو يحاول جمع مادة وثائقية عن الرواد الأوائل لأغنية أمدرمان كيف أنه عانى في ذلك كثيرا وأن بعض الذين أراد جمع مادته منهم قد وافتهم المنية قبل البدء في اللقاء بهم.

تركز الورقة بعد ذلك على أهمية توثيق النشاط الموسيقي، ذلك لأن المادة الموسيقية المسجلة بالإذاعة والتلفزيون لقدامى الموسيقيين عرضة للإزالة من أشرطة التسجيل بدعوى الحاجة إلى الشريط الخام. يحمل الكاتب في نهاية الورقة المسئولية لشعبة الفولكلور، جامعة الخرطوم، لتنهض بهذا الواجب.

٨٦- **فاطمة عبد الرحيم محمد**، "الوازا"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ٩٤/ ١٩٩٥.

يقع البحث في ثلاثة وخمسين صفحة، يحتوي على مقدمة وخمسة أبواب وخاتمة وملحق للصور.

جاء الباب الأول بعنوان ماهية الفولكلور في السودان واحتوى على ثلاثة فصول: الفصل الأول عن مفاهيم الفولكلور، الثاني عن الفولكلور ومدلولاته، والثالث عن الموسيقى التقليدية في السودان.

الباب الثاني تحت عنوان الإنسان والبيئة، واحتوى على ثلاثة فصول كذلك: الفصل الأول عن المناخ والموقع، والثاني عن السكان، والثالث عن التعليم والثقافة. الباب الثالث بعنوان المعتقدات والموسيقى واحتوى على ثلاثة فصول: الفصل الأول عن الهوكي (عادة جدع النار) والثاني عن الزار والثالث عن النفير.

الباب الرابع بعنوان الموسيقى كشكل من أشكال الوعي الثقافي، واحتوى على ثلاثة فصول: الأول عن مشيخة الموسيقى، والثاني عن الدلالات العقائدية في موسيقى البرتا، والثالث عن الدلالات الاجتماعية في موسيقى البرتا.

الباب الخامس بعنوان موسيقى الوازا واحتوى على ثلاثة

فصول كذلك: الاول عن ماهية الوازا، والثاني عن شيخ الوازا، والثالث عن أغاني الوازا.

٨٧- فاطمة مدني، لمحات من الأدب الغنائي الشعبي، الخرطوم، مطبعة مصر، ١٩٦٩.

يقع الكتاب في ١٦٢ صفحة تتناول المؤلفة تطور الغناء في السودان عبر الحقب المتعاقبة، ثم تورد مجموعة من الدوبيت والأغاني ومجموعة من شعراء الحقيبة فتورد أمثلة من شعر محمد ود الرضي وأحمد حسين العمرابي وعلى محمود التنقاري ثم من بعد ذلك الشاعر مصطفى بطران. في الفصل الثاني تورد مجموعات من شعر الدوبيت..

٨٨- فرح عيسى محمد، "الموسيقى في ثقافة وتعليم الطفل السوداني"، في قضايا الموسيقى السودانية، الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم ١٩٩٢، صفحات ٥٦-٦٣.

ذكر المقال في مقدمته بأن القصد منه هو تحريض المختصين من موسيقيين وتربويين كي يجيبوا على التساؤل حول كيفية معالجة إشكالية التربية الموسيقية لأطفال السودان.

ثم ذكر بأن الطفل هو أسير البيئة الثقافية التي ينشأ فيها، وأبان كيف أن للموسيقى، كعنصر هام من عناصر الثقافة، علاقة قوية بنشأة الإنسان حيث تلازمه من المهد إلي اللحد. ثم تحدث بعد ذلك عن الإشكالية المنهجية في تعليم الموسيقى للأطفال: هل تدرس الموسيقى بالمفهوم العلمي الغربي أم تدرس بمفهوم الموسيقى التقليدية؟ إن كانت الأفضلية للموسيقى التقليدية، أين أبحاث الموسيقيين في هذا المجال التي يمكن أن يؤسس عليها منهج؟ تساؤلات طرحها المقال تنتظر الإجابة عليها.

٨٩- **فرح عيسى، علي الضو،أحمد محمد عثمان**، فهرس أرشيف الموسيقى التقليدية، مراجعة وتحرير: شرف الدين الأمين عبد السلام، معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية، جامعة الخرطوم، ١٩٩٥.

الغرض من هذا الفهرس هو جعل المادة المحفوظة في أرشيف الموسيقى التقليدية في متناول يد الباحث. تتوفر في هذا الفهرس التسجيلات الصوتية والفيديو وقد استخدمت العناوين الجانبية لتشير إلى المواد التي تم جمعها بوسائل غير العمل الميداني.

تحتوى المداخل على معلومات أساسية عن كل شريط وتشمل الرقم المسلسل، مكان التسجيل، القبيلة، المؤدين الأساسيين ومعلومات عنهم (العمر، المهنة، مستوى التعليم)؛ الآلات الموسيقية المستخدمة، نوع الأداء، ووصف موجز لمحتويات الشريط.

لقد أعطى كل شريط رقما مسلسلا؛ إذا كان الحدث مستمرا في الشريط التالي فقد تمت الإشارة إلى ذلك؛ كما أن كلا من التسجيلات الصوتية وتسجيلات الفيديو أعطيت أرقاما مختلفة.

٩٠- **الماحي سليمان**، "رؤية لموسيقانا من زاوية جادة"، مجلة الموسيقى والمسرح، العدد ٢، يناير ١٩٨٠، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم، صفحات ١١- ١٣و (١٩).

يتحدث الكاتب عن المراحل التي مرت بها الممارسات الموسيقية في أمدرمان وقد صنفها إلى المراحل التالية: (أ) المرحلة الفطرية أو مرحلة الرواد الأوائل، مثال خليل فرح، سرور، وكرومة؛ (ب) مرحلة الجيل الثاني من الرواد، وردى، شرحبيل أحمد.... . والذين اتبعوا أسلوب المدرسة المصرية؛ (ج) مرحلة الجيل الجديد، عثمان مصطفى، محمد مرغني

والذين تميزت محاولاتهم ببعض المعالجات الفنية الجادة.

يتحدث الكاتب بعد ذلك عن معهد الموسيقى وأهمية الدراسة والتي تساعد على صقل الموهبة ومحو الأمية الموسيقية.

٩١- الماحي سليمان، "قضية التأصيل والتحديث في الموسيقى السودانية"، في قضايا الموسيقى السودانية، الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والاعلام١٩٩٢، صفحات ٦٢-٦٨.

يتحدث المقال في مقدمته عن النظم الثقافية الجديدة في العالم والتي تهدف إلى تمييع الثقافات والتقاليد الموسيقية للشعوب النامية وأخذ أفضل ما عندها بقصد تبني تلك الثقافات وإعادة برمجتها لتحقيق أهداف استعمارية.

لهذا يرى المقال أن يخطط السودان للحفاظ على الهوية الثقافية. وقد أعطى المقال بعض المقترحات التي يرى أنها تساعد على تصحيح المسار الثقافي عموما والموسيقى على وجه التحديد.

٩٢- الماحي سليمان، "الغناء الشعبي في السودان"، مجلة الخرطوم، العدد الثالث الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام ١٩٩٣، صفحات ٢٦- ٣٧.

يركز الكاتب على الدور الذي تلعبه الأغنية في تبادل المعارف ونقل المأثورات الشعبية. كما يعرف الأغنية الشعبية ويورد تعريفات ل "ألكسندر كراب" و"سيسيل شارب" و"جورج هيرتسوغ".

أما عن الأغنية الشعبية السودانية فيفصل أنواعها في غناء الإبل، الجراري، المشكار، الجابودي، غناء المطرق، أغاني البرامكة وأغاني الزار. ثم يتطرق بعد ذلك للآلات الموسيقية الشعبية المصاحبة للأغنية ويدلف بعدها للكتابة عن السلم الخماسي، وكذلك أثر المقام العربي على الأغنية السودانية.

٩٣- **الماحي سليمان**، "وظيفة الموسيقى في التربيـة"، مجلـة الخرطوم، العدد ١٤، الهيئـة القوميـة للثقافـة وزارة الثقافـة والإعلام يناير/فبراير ١٩٩٥ صفحات ٦٢-٦٨.

يوضح الكاتب في المقال أن للموسيقى القدح المعلى في تربية الوجدان والتوازن النفسي ولها أيضا دورها القومي في عملية الارتباط بالموروث، ودورها الحضاري في العملية الإبداعيـة بجانب أدوارها الأخرى الترفيهية ودورها المؤكد فـي تقويـة الذاكرة؛ ووظيفتها في التربية تكمن في تنمية الإدراك الحسـي من خلال التحليل والنقد وبالتالي القدرة على الملاحظة وتركيز الانتباه والإحساس بالزمن وتنمية القدرة على الابتكار.

وفي النواحي الانفعالية تساعد الموسيقى في تخفيف حدة التوتر والقلق والتحكم في الانفعال وكذلك عـلاج بعـض الأمـراض النفسية كالاكتئاب والخوف.

هذا بالإضافة إلى نواحي اجتماعية أخرى يوجزها الكاتب فـي الآتي: نقل التراث الثقافي والجمالي، استثارة الحماس بالغنـاء في المناسبات القومية، تثبيت القيم الدينية عن طريق الإنشـاد والمدائح، تنمية التفاهم بيـن الشـعوب عـن طريـق الغنـاء والموسيقى البحتة عبر الوسائط الإعلامية، وأخيرا دورها فـي الإنتاج كما ثبت في مجال علم النفس الصناعي.

٩٤- **مبارك أحمد الحاج**، "الثورة الموسيقية السودانية"، مجلـة الموسيقى والمسـرح، العدد ٣، المعـهد العـالي للموسـيقى والمسرح، الخرطوم أغسطس ١٩٨٠، صفحة ٢١.

يرى الكاتب بأننا إذا أردنا أن ندفع بالموسيقى السـودانية إلـى الأمام، فعلينا أن نهتم بالآتي: (أ) الثقافة الموسيقية؛ (ب) عـدم تقليد موسيقى الغير (ج) أن نضم أكبر عدد من الآلات الشرقية

والعربية إلى العود والكمان.

٩٥- مبارك بابكر الريح، "الموسيقى والآلات الموسيقية"، مجلة المستقبل، العدد ١٠، أكتوبر ١٩٧٧، صفحات ١٦-١٧.

٩٦- مجد الدين صادق سليم، "تصميم الآلات الموسيقية"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ٨٩/ ١٩٩٠.

٩٧- محمد آدم سليمان، "مدخل لدراسة التنوع الموسيقي والغنائي في السودان"، في قضايا الموسيقى السودانية، الهيئة القومية للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والإعلام،الخرطوم، ١٩٩٢، صفحات ٣٠-٤١.

ركزت مقدمة المقال على التنوع والتباين في الألوان الغنائية والموسيقية بالسودان وكذلك أبرزت أثر التثقف الموسيقى بين السودان ودول الجوار.

تحدث بعد ذلك المقال عن أن السودان ومن خلال موسيقاه هو خلاصة الثقافتين العربية والأفريقية وذكر بأن ذلك يمثل أنموذجا متفردا.

بعدها قسم السودان إلى أربع مناطق جغرافية: شرق، وسط، غرب وجنوب، متحدثا عن الثقافة الموسيقية لكل منطقة، محاولا إبراز الصفة المميزة لهذه الثقافة أو تلك.

في الختام ذكر بأن السودان يمكن أن يصل إلى الوحدة والتلاقح عبر النغم تماما كما فعلت غيره من الشعوب.

٩٨- محمد إبراهيم محمد على، "الأغنية والإيقاع الشعبي"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ٧٩/ ١٩٨٠.

٩٩- محمد البشير صالح أحمد، "تاريخ آلة الكمان بالسودان، طرق استخدامها وأساليب عزفها" رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون،القاهرة ١٩٩٢.

تهدف الرسالة إلى التعريف على آلة الكمان وروادها الأوائل وطرق استخدامها وأساليب عزفها بالسودان وهي تتكون من خمسة فصول: الفصل الأول يحدد مشكلة البحث، أهدافه، أهميته، حدوده، منهجيته وأدواته.

الفصل الثاني تناول الإطار النظري، والفصل الثالث اشتمل على ثلاث دراسات سابقة مرتبطة بجوانب من موضوع البحث، بينما اشتمل الرابع على الإطار العملي؛ أما الفصل الخامس فقد خصص لنتائج البحث وتفسيرها.

١٠٠- محمد بن عمر التونسي، تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان، القاهرة، ١٩٦٥، صفحات ٢٣٣-٢٣٧.

في الباب الثاني، الفصل الأول في اصطلاح تزويج الفور، يعرض الكاتب وصفا كاملا للزواج لدى الفور ويذكر أنه في الأعراس كل أناس يرقصون نوعا معينا من أنواع الرقص: فالنساء الجميلات بنات الأكابر يرقصن مع أمثالهن من الشباب على " الدلوكة" و أواسط النساء مع أمثالهن من الشبان يرقصن "الجيل"، ومن دونهن يرقصن "اللنقي" ثم أورد وصفا تفصيليا لكل رقصة على حدة.

كذلك وصف رقصات أخرى "كالشكندرى"، "البندلة"، "التوزي" و"التتدنجا" وذكر بأن لكل رقصة غناءها وأورد نماذج لنصوص هذه الأغاني المصاحبة للرقصات.

وضمن الملاحق أرفق نوتة موسيقية ونصوص لأغنيات "اللنقي"، "التتدنجا" و"الجيل".

١٠١- محمد سراج الدين عباس، "الموسيقى الشعبية عند الزاندي بجنوب السودان"، رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٨٥.

تتناول الدراسة الزاندي والبيئة والموقع الجغرافي والتعداد واللغة بالإضافة لتاريخ الزاندي ونظام الحكم.

تتحدث الرسالة بعد ذلك عن المعتقدات - الكجور- الأسرة والزي، ثم تدخل إلى الحديث عن اللحن وشكل الغناء والوظيفة الاجتماعية للموسيقى وطريقة الغناء والرقص والمناسبات المرتبطة بالحياة الاجتماعية،هذا إلى جانب الحديث عن الآلات الموسيقية الشعبية.

١٠٢- محمد سيف الدين علي، "مقدمة لقراءة الأغنية السودانية"، مجلة الخرطوم، العدد ١١، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، أغسطس ١٩٩٤، صفحات ٧٨-٨٦.

يتحدث المقال عما أسماه الانبهار بالوافد من الثقافة والخروج عن الخصوصية المحلية، لهذا فهو ينادى بأن يتعدى الاهتمام بالتراث الموسيقى مرحلة الحفظ والتوثيق إلى الاستفادة منه وتوظيفه، وهذه الدعوة لا تعنى الانغلاق.

يتحدث المقال بعد ذلك عن بداية الغناء الحديث في السودان والتي يرجعها إلى عام ١٩١٧، ثم يتبع ذلك بحديث عن التطورات اللاحقة لهذا التاريخ حتى دخول الآلات الموسيقية وظهور الإذاعة عام ١٩٤٠ في هذا السياق يورد الكاتب قائمة من الآلات الموسيقية الشعبية والتي يرى إمكانية تطويرها وتوظيفها في موسيقانا لتكسبها طابعها المحلى.

١٠٣- محمد سيف الدين علي، "الموسيقى والغناء في السودان ١"، مجلة الخرطوم، العدد السابع عشر، أكتوبر ١٩٩٥، الهيئة القومية للثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، صفحات ١١٢- ١٢٨.

يدور موضوع المقال حول الغناء في السودان ماضيه، حاضره ومستقبله، وقد بدأ الكاتب بالحديث عن الحاضر أولا لأسباب يؤسسها بأن الحاضر هو النوع الذي يمارس اليوم وكل القضايا تتعلق به ولأن الماضي كما يقول الكاتب قد أنجز ما عليه والمستقبل لم يحن بعد. ويكتب عن الحاضر بداية بالإطار العام للتأليف الموسيقي ووضع الألحان التي تعمل بدورها على تفسير النص الشعري هذا بجانب نوعية وطرق وأساليب الإيقاعات والضروب التي تستخدم في السودان والأثر النفسي للنسيج الموسيقي.

هذا بجانب الوقوف على المصطلحات والمفاهيم الشائعة بين أوساط العاملين في مجال الموسيقى والغناء في السودان ثم الطواف ببعض الأقاليم السودانية للتعرف على نوع الغناء السوداني الذي يمارس في كل منطقة وفق بيئات السودان المختلفة مقارنة بما يمارس في منطقة الوسط.

١٠٤- محمد سيف يسن، "الموسيقى السودانية وأسباب محنتها"، مجلة الموسيقى والمسرح، العدد الأول، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم، أبريل ١٩٧٩،صفحة ٢٢.

يتحدث الكاتب عن محنة تصيب فن الموسيقى بالسودان وتقعد به عن مواكبة ما يحدث في العالم، ويحدد أسباب تلك المحنة في الآتي: (أ) محدودية ثقافة وتعليم المشتغلين بهذا الفن؛ (ب) أجهزة الإعلام تبث الهابط من الموسيقى؛ (ج) لجنة الألحان تجيز الألحان بطريقة غير علمية وغير مدروسة؛ (د) الوقوف

بشدة في وجه محاولات التجديد في الأعمال الموسيقية؛ (ه) التقوقع داخل صيغ غنائية موسيقية محدودة ومعروفة تعتمد كليا على الغناء الفردي.

١٠٥- محمد سيف يسن، "توظيف الموسيقى التقليدية في التربية الحديثة"، ورشة عمل:حول المظاهر الموسيقية التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ٥-٧ فبراير ١٩٩١.

تحدث الكاتب أولا عن دور الموسيقى في المجتمعات التقليدية في السودان وحدد هذا الدور في الآتي: (أ) التعبير عن الفكر الجماعي؛ (ب) تدوين التاريخ؛ (ج) ترسيخ المفاهيم والمعتقدات والقيم الدينية؛ (د) تنظيم سلوك الأفراد و الجماعات وتدريب ذاكرتهم وأبدانهم لاكتساب قدرات جديدة (هـ) المساعدة على الإنتاج والعلاج النفسي؛ (و) نقل التراث الشفهي من جيل إلى جيل؛ (س) الترفيه عن الإنسان لمجابهة مشقة الحياة.

تطرق الكاتب بعد ذلك لما أسماه: الخطط والوسائل المجدية لتحقيق الاستفادة من الموسيقى التقليدية في التربية الحديثة، نجمل ذلك في الآتي: (أ) إدخال الموسيقى التقليدية ضمن مواد التعليم العام؛ (ب) تدريسها في معاهد الموسيقى المتخصصة؛ (ج) تضمينها في البرامج المبثوثة عبر أجهزة الإعلام؛ (د) جمعها، توثيقها، حفظها، نشرها، وجعل مادتها في متناول أيدي الدارسين.

١٠٦- محمد سيف يسن، "منهجية العمل الحقلي الأثنوميوزكولوجي"، سمنار التوثيق وطرق العمل الحقلي في الدراسات الإنسانية والاجتماعية،معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية،جامعة الخرطوم، ١٥-١٧ديسمبر ١٩٩٧.

بدأت الورقة بتعريف مختصر لعلم الأثنوميوزكولوجى خلص بعدها الكاتب إلي أن العلم انبنى على ركيزتين: (أ) الدراسة التحليلية العلمية لمادة الصوت الموسيقى- أي العناصر الأساسية المكونة للموسيقى - وهى النظم النغمية، السلالم، اللحن والإيقاع؛ (ب) الدراسات والأبحاث التي تتناول علاقة الموسيقى بالإطار والسياق الأثنولوجى الذي تؤدى فيه ووظائفها.

وذكر بأن العلم يتناول دراسة الموسيقى كحياة ويدرسها كتعبير عن شخصية الإنسان الذي أبدعها وفي كل المجتمعات والثقافات. و تطرقت الورقة بعد ذلك إلي العمل الحقلي الأثنوميوزكولوجى وأشارت إلي بعض المشكلات الخاصة به والتي لا يزال بعضها ينتظر الحلول، كما تطرقت إلي الخطوط العريضة لنقاط الاختلاف بين هذا العلم والعلوم الإنسانية الأخرى في هذا المجال.

١٠٧- **محمد شريف الأمين**، "المراحل التي مرت بها الأغنية والموسيقى في السودان"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ١٩٧٦/٧٥.

١٠٨- **محمد على محمد صالح**، "الموسيقى الأفريقية"، مجلة المستقبل، العدد الأول، مايو ١٩٧٧، صفحة ٣٩.

١٠٩- **محمد وردى**، "مكونات فن الغناء السوداني"، مجلة ألواح، العدد الثاني، لندن، أبريل ١٩٩٦،صفحات ٢٢-٢٣.

يمثل المقال النص المكتوب للمحاضرة التي قدمها محمد وردى في منتدى قاعة الكوفة بلندن في نوفمبر ٩٥.

المقال يتكون من جزءين: يبدأ الجزء الأول بحديث عن

السودان وتنوعه الثقافي ثم يتساءل الكاتب إزاء هذا التباين عما إذا كان يوجد شئ اسمه "موسيقى سودانية".

وبعد استعراض الآراء التي وردت حول هذا الموضوع يخلص الكاتب إلى أنه يرجح التيار الذي ينادى بسودانية الأشياء الثقافية ويستخدم مصطلح "سودانيزم".

لهذا يرى الكاتب أن تجرى البحوث بناءا على هذا المفهوم، ولكنه يبين بأن من العقبات المستعصية التي تواجه الباحثين في هذا المجال، عدم توفر المراجع والأبحاث، خاصة فيما يتعلق بموسيقى الإنسان السوداني القديم.

يخصص الكاتب الجزء الثاني من المقال للحديث عن الموسيقى المعاصرة: متى بدأت، مم تتكون، من هم رموزها، ما هي مشاربها وأساليب التأليف التي تتبعها.

١١٠- مصطفى عبد الله أحمد، "الطبلات ديوان الشعوب"،مجلة الثقافة السودانية، العدد ٢٨،الخرطوم، مايو ١٩٩٥ الهيئة القومية للثقافة والفنون، صفحات ١٣٧-١٣٩.

يتحدث المقال عن آلة "النحاس" وهي عبارة عن طبل كبير يرافقه طبلان صغيران ويستخدمه مشايخ القبائل عند الفزع والملمات لجمع الناس. ويذكر المقال بأن قبيلة الحباب بشرق السودان تستخدم هذا الطبل للاتصال وأيضا للاحتفاظ ببعض الأحداث التاريخية التي تمر بالقبيلة وذلك عن طريق ترجمة الحدث إلي إيقاعات لها دلالاتها ومعانيها اللغوية.

١١١- مكي سيد أحمد، موضوعان، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم، بدون تاريخ.

ينقسم الكتاب إلى قسمين: القسم الأول يحوى آراء حول الموهبة والدراسة، الإبداع والنقد والموقف من التراث. بشأن

الموهبة يرى الكاتب أن لها عناصر رئيسية تتمثل في الإيقاع، التماثل، المنطق والخيال، كما يرى أن حجم الموهبة الموسيقية لدى أي فرد يزداد ليس فقط بمقدار حجم هذه العناصر فحسب، بل وبتضامنها الكمي والنوعي مع عنصري الصوت والزمن.

و يرى أيضا أن على الدراسة النظرية والتطبيقية تقع مهمة صقل هذه الموهبة، و في هذا السياق تحدث الكاتب عن معهد الموسيقى والمسرح ودوره في صقل المواهب، وعن الصراع الدائر حول الاكتفاء بالموهبة أو اللجوء إلى الدراسة.

تحدث الكاتب بعد ذلك عن التراث والموقف منه، والإبداع والشروط الأساسية التي لابد من توفرها لأي إبداع وختم حديثه في هذا الجزء بآراء حول النقد وذكر بأنه ذو طبيعة مزدوجة تجمع بين الهدم والبناء، وأن هذه الطبيعة ذات علاقة مادية جدلية وليست ميكانيكية، وأن الناقد المدرك لدوره والمتمكن من أدوات نقده هو الذي يتحرك مع المبدع من المضمون إلى الشكل ويتحرك مع المتلقي من الشكل إلى المضمون.

بعدها تحدث عن ضرورة إنشاء جمعية للموسيقى السودانية، واقترح لها بعض المهام التي يجب أن تقوم بإنجازها بعد التكوين.

في الجزء الثاني من الكتاب أعطى الكاتب فكرة عامة عن علم أجناس الموسيقى وعلم الفولكلور الموسيقى ممهدا بذلك للحديث عن خصائص اللحن والإيقاع النوبي بمنطقة السكوت.

هذا الجزء من الكتاب هو عبارة عن عرض وتلخيص لرسالة الدكتوراه والتي اشتملت على الموضوعات التالية: (أ) الثقافة الموسيقية للسودان الحديث (ب) الموسيقى النوبية المعاصرة؛ (ج) الفولكلور الموسيقى: اللحن والإيقاع ودراسة لآلة الطمبور بمنطقة السكوت بما في ذلك خصائصه.

١١٢- موسى أبكر عبد الرحمن، "الآلات الموسيقية في دار فور"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ٧١/ ١٩٧٢.

١١٣- أبو فريد نزار بن محمد عبده غانم القرشي، جسر الوجدان بين اليمن والسودان، الطبعة الأولى، صنعاء، ١٩٩٤، صفحات ١٢٣-٢١٧.

تحدث الكاتب في بداية الفصل الخامس من الكتاب عن بعض المطربين السودانيين الذين لهم علاقة رحمية باليمن، سواء كانت من ناحية الأم أو الأب، أمثال: الطيب عبد الله، عثمان عبد الرحمن اليمنى، ناجى القدسي، جيلاني محمد عبد الله الشيخ، حسين عثمان بازرعة... وآخرين. كذلك أورد قائمة من الأغنيات بعضها لشعراء يمنيين لحنها وغناها مطربون سودانيون، والبعض الآخر لشعراء سودانيين لحنها وغناها مطربون يمنيون.

أما عن أغاني كردفان فقد أورد بأن كلا من الموسيقار الراحل جمعة جابر والموسيقار عبد القادر سالم، يعزيان وجود هذه الأغنيات السباعية إلى هجرات قبائل جهينة اليمنية إلى تلك المنطقة بعد الإسلام، وبين بأن مقامات العجم والكرد والحجاز كاركرد- وهى مقامات عربية -كلها توجد بغرب دارفور، كما توجد آلة موسيقية عربية النسبة، هي آلة (أم كيكي).

في جانب آخر تحدث عن فرقة السماكة في شرق السودان والتي ذكر بأنها تتكون من مجموعة من الصيادين اليمنيين الذين استقروا وامتزجوا بأهل شرق السودان، لاسيما مدينة سواكن، وكونوا فرقة للموسيقى، والغناء والرقص ترتدى الزي اليمني الساحلي وتؤدى أغنيات البحر اليمنية.

في ختام الفصل تطرق لما أسماه المشترك في فن الطنبرة في السودان واليمن. وذكر بأن للطمبور حجمان، أحدهم صغير يسمى السمسمية والآخر كبير يسمى الطمبور وأن الطنابير في السودان مدوزنة دائما على السلم الخماسي بينما السمسميات في اليمن عادة ما تدوزن على السلم السباعي، إلا أن الطنبرة المرتبطة بطقوس الزار باليمن تقوم على السلم الخماسي الأفريقي، وأن أصولها سودانية نوبية.

١١٤- نعمات عبد الله رجب، "أغاني البنات وعلاقتها بوضع المرأة في أمدرمان"، بحث مقدم لنيل درجة الدبلوم، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، مارس ١٩٧٩.

يشتمل البحث على خلفية تاريخية لوضع المرأة في المجتمع، مدخل لدراسة الظروف المحيطة بالبنية الاجتماعية، ثم تطور أغنية البنات وعلاقتها بوضع المرأة، هذا بجانب ملحق يحتوى على نصوص لبعض الأغاني.

اعتمدت الدراسة على العمل الميداني بأحياء أمدرمان بجانب المصادر المكتوبة والمراجع المتوفرة في مجال الأدب الشعبي ووضع المرأة.

وقد توصلت الدراسة إلي أن المجتمع السوداني الذي نشأ وتربى على قمع الحياة الخاصة والسلوك الخاص للمرأة، تمخضت عنه أنماط سلوك تتواءم وتلك البنية، وما أغاني البنات إلا انعكاس لتلك الحالة الاجتماعية والاقتصادية التي أعطت الرجل المكانة والتفوق، بل جعلته يصادر حرية المرأة ويستعبدها ومن خلفه المجتمع ثقافة ودينا وقانونا.

١١٥- نعوم شقير، جغرافية وتاريخ السودان، بيروت، ١٩٦٧، صفحات ٢٢٣-٢٧٧.

في الباب الرابع، في أخلاق أهل السودان وعاداتهم وخرافاتهم، قسم الكاتب أهل السودان إلى: سود، شبه سود، برابرة، بجة، وعرب.

أورد وصفا لأشهر الآلات الموسيقية والرقص لدى كل مجموعة على حدة، السود: (أ) الآلات الموسيقية: الطنبور، النقارة، الامباية، القرن، المندكولة، البيدى والصفارة؛ (ب) الرقص وصفه بأن ليس فيه شئ من الطرب بل دل على تمام الهمجية ومنتهى الخشونة.

شبه السود: (أ) الآلات الموسيقية: هي آلات السود بعينها؛ (ب) الرقص: لكل قبيلة رقصها وقد أورد وصفا لرقصة البرقد التي تسمى "التنديقة".

البرابرة: (ا) الآلات الموسيقية: الربابة والطبلة؛ (ب) الرقص :عندهم خاص بالنساء.

البجة: (أ) الآلات الموسيقية: النقارة والربابة، ولكل قبيلة نغمة خاصة بها.

العرب: (أ) الآلات الموسيقية: النقارة، النحاس، الدلوكة، الدربكة والتي يستعملها المولدون؛ آلزمارة والتي يستعملها الرعاة؛ الطار، أم فيصل وهي تشبه الطنبور تضرب بقوس صغير على نحو قوس الكمنجة، والطنبل؛ (ب) الرقص: رقصة النقارة، رقصة الدلوكة، رقصة الطنبورة وهي خاصة بالشايقية، ورقصة الطنبور.

١١٦- نوال يعقوب فضل المولى، "الإيقاع"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجمئية والتطبيقية، الخرطوم: ٨٧/ ١٩٨٨.

١١٧- وصال محمد على، "الوازا"، بحث مقدم للاستيفاء الجزئي لنيل البكالوريوس، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، الخرطوم: ٩٦/ ١٩٩٧.

يقع البحث في ستة عشر صفحة، يحتوي على مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة.

احتوى الباب الأول على مبحثين: المبحث الأول عن الموسيقى التقليدية في السودان. والمبحث الثاني عن الآلات الموسيقية التقليدية، وفيه تطرقت الباحثة إلى ذات الأداء الجماعي بمنطقة البرتا وهي الوازا ومزامير القنا، وإلى الآلات ذات الأداء الفردي وهي الربابة أبنقرنق والطمبرة.

احتوى الباب الثاني على مبحثين أيضا: في المبحث الأول تناولت الظروف التاريخية لمنطقة البرتا. وفي المبحث الثاني تحدثت عن الموسيقى وأثرها في المجتمع.

أما الباب الثالث فقد احتوى على ثلاثة مباحث: المبحث الأول عن الوازا، تعريفها، عدد أبواقها، أسمائها، أدواتها، وعن "وازا باولي" و "وازا قمبور" وطقوسهما وفي المبحث الثاني تحدثت عن صناعة الوازا، موادها، وطريقة صناعتها.

وأفردت الباحثة المبحث الثالث لأغنيات الوازا وهي – كما أوردت الباحثة – نقل خطي من كتاب "الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا" لعلي الضو، وقد أوردت إحدى عشر أغنية مكتوبة بالحرف اللاتيني في لغة البرتا، ثم مترجمة إلى اللغة

العربية الفصيحة ثم أوردت أغنيات من الوازا مدونة في نوتة موسيقية، وفي نهاية البحث أوردت ثلاثة أشكال توضيحية لآلة الوازا.

١١٨- **يعقوب فرج**، "أنغام من الشرق"، مجلة الموسيقى والمسرح، العدد الثاني، يناير ١٩٨٠،المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم، صفحات ٢٤-٢٦.

يتحدث المقال عن الموسيقى المجردة لدى قبائل البجة وكيف أن لكل قبيلة "وترا" يخصها لا تعزف عليه بقية القبائل. كما يتحدث عن إيقاعاتهم فيصفها بأنها متشابهة مع الإيقاعات المستخدمة في معظم أنحاء السودان، وأن معظم أغانيهم مبنية على الأزمنة "ربعين، أربعة أرباع وستة أثمان".

كما يبين المقال أن ممارسة "الزار" منتشرة بشرق السودان ويذكر أن دخول هذه العادة إلى السودان جاء من منطقة "مصوع" أحد الموانئ الإرترية بالبحر الأحمر.

١١٩- **يوسف عثمان محمد بلال**، "تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان"، رسالة ماجستير في الفنون، المعهد العالي للموسيقى، القاهرة ١٩٨٩.

تتناول الدراسة السودان الاسم والمسمى والموقع الجغرافي وقبائل السودان مركزة على قبائل الشرق والغرب. ثم تتحدث عن المقام ومفهومه - المدلول العربى والغربي - والفرق بين المقام والسلم.

تدلف بعد ذلك للحديث عن الأغاني الشعبية في السودان، ضروب الغناء والرقص في شرق السودان والآلات الموسيقية الشعبية في تلك المنطقة ثم الحديث عن ضروب الغناء والرقص في غرب السودان والآلات الموسيقية الشعبية

المستخدمة في تلك المنطقة.

١٢٠- **يوسف محمد القديل**، "موسيقى الدنقر"، مجلة الموسيقى والمسرح، العدد الثاني، المعهد العالي للموسيقى والمسرح.، الخرطوم، يناير ١٩٨٠، صفحات ٧-١٠.

يرجع الكاتب بداية هذا الضرب من النشاط الموسيقي إلي عهد الفونج ويذكر بأنه وفد إلي السودان إبان مملكة البرنو، فهو منتشر في كل من فولتا العليا، ساحل العاج وأفريقيا الوسطى.

يذكر المقال أن الاسم الشائع هو "الدنقر"، غير أن هنالك ثمة أسماء أخرى كالنقارة والتمبلة يورد الكاتب في مقاله وصفا تفصيليا لأدوات "الدنقر" وإيقاعاته، مصحوبا بصور فوتوغرافية وتدوين موسيقى لبعض الأغاني المصاحبة للإيقاعات.

١٢١- **يوسف مصطفى التني**، "أغانينا شعرها وموسيقاها"، مجلة الفجر، العدد ٥، مجلد ١، الخرطوم، أغسطس ١٩٣٤، صفحات ١٩٨-٢٠١.

يعيب الكاتب في مقاله على الأغنية ولحنها في ذلك الزمان الرتابة والحسية ويقول إنها بحسيتها شوهت كل عاطفة وجعلت الغريزة الجنسية نهاية كل حب ومدار كل غرام، كما دعا فيه إلى الخروج من أسر التقليد وعباءة القصيدة العربية القديمة. وفي رأيه أن من يريد إصلاح هذا الواقع الغنائي الموسيقى الرتيب والحسي، عليه مراعاة الآتي. (أ) أن تكون الألفاظ لا هي بالدارجة ولا الفصيحة؛ (ب) ألا تكون المعاني حسية مادية؛ (ج) ألا تكون القصيدة بهذا الطول الذي يذكرنا بالمعلقات؛ (د) أن تتحقق فيها وحدة الصورة.

١٢٢- **آرتور سيمون**، "السودان: الذكر و المديح"

122- **Simon, Artur,**"Sudan: Diker und Madih"·(Museum fur Volkerkunde Berlin: 1980)

Two records and a book-let: The records: Side A/B contains *Krama* of the *Khatmiya* brotherhood, recorded in *'Abri* (*Sukkot* / *Nubia*, Northern Sudan) on 28th January 1974. Side C contains ceremony of the *Qadiriya* brotherhood in *Omdurman*. Side D contains *Madih* songs of *Hajj al-Mahi*, recorded in *Kassinger* near *Kareima* (Northern Sudan) on 1st March 1974. The booklet contains German and English commentary, maps, photos, musical examples (transcription), and Arabic texts.

١٢٣- **آرتور سيمون**، "شمال السودان: الموسيقى النوبية"

123- **Simon, Artur,** "Nordsudan: Musik Der Nubier" (Museum fur Volkerkunde Berlin: 1980).

Two Records & a book-let: The records: Side A contains typical songs from *Sukkot* / *Mahas* and the *Dongola* region, while Side-B is devoted to the *Halfa* style. The remaining male song forms can be found on side C, and those of the women on side D. The book-let: contains German and English commentary, maps, photos, musical examples (transcription), and transcription of the Nubian texts.

١٢٤- **آرتور سيمون**،"اللير: الطمبرا، اللير الكبير المصاحب لطقوس الزار بأمدرمان"

124- **Simon, Artur,** "Die Leiern: Die tumbura, die groBe Leier des *zar*-Krankenheneikults in Omdurman," Afrikanische Saiten-instruments, PP 110-112) (Museum

Fur Volkerkunde Berlin: 1984).

(The *Tambur* the Great musical instruments for *Zar* disease healing cult in *Omdurman*). An elaboration on and a detailed description of the role of the *Tambur* plays in the process of *Zar* spirit possession ceremonies in *Omdurman*. The article speaks of the *Tambur* as the central item of the whole process.

١٢٥- أرتور سيمون، "الإسلام و الموسيقى في أفريقيا"

125- Simon, Artur, "Islam und Musik in Afrika", Musik in Afrika, PP 297-309. (Museum Fur Volkerkunde, Berlin: 1984).

A study of the influence of Islam, and Arab culture, on music and attitude towards music in Africa. It provides information on the different types of musical instruments and musical performances in Africa whose origin is related with Islam and the Arabs. It concludes by an interview with a *Nobah* drummer - a *Berta* member of the *Qadiriyya* brotherhood in the Sudan (1982).

١٢٦- آرتور سيمون،"الموسيقى في طقوس التقمص الأفريقية"

126- Simon, Artur,"Musik in afrikanichen Besessenheitsritr", Musik in Afrika PP 284-296, (Museum Fur Volkerkunde, Berlin: 1984),

A general survey of the different types of spirit possession in Africa, with hints to other types of cults whose appeasement or satisfaction is also achieved through music. The article reviews abundant relevant literature and provides examples from a number of African societies, including the Sudanese.

١٢٧- آرتور سيمون، "دهب: المغني النوبي الضرير ومجتمع شمال السودان"

127- Simon, Artur, "Dahab-Ein binder Sanger NubiensMusik und Gesellschaft im Nordsudan", Musik in Afrika, PP 260-283, (Museum Fur Volkerkunde, Berlin: 1984).

"*Dahab*. A blind Nubian Singer" A report on an interview recorded from the above singer in his home-village of *Dibosha / Sai* Island (1973). The themes of the interview included inter-alia, the singer's early initiation into the world of music and the role of creative works in Nubian songs.

١٢٨- آرتور سيمون، "عروض الأبواق و المزامير لدى البرتا بالسودان"

128- Simon, Artur, "Trumpet & Flute Ensembles of the *Berta* people in the Sudan" African Musicology: Current Trends, Vol.1, and pp.-183 217, (University of California: 1989).

The author's opinion is that: the interlocking playing technique of these ensembles is characteristically African. Their composition is ingenious. It is the group, and not the individual that counts. This phenomenon is a composing technique in the true sense of the word, in which single notes played on a range of flutes or trumpets are composed to result in melodic cells and / or multi-phonic sounds. This composing technique could be compared with that used in polyrhythmic drumming and percussion, where each player follows his own rhythmic pattern.

١٢٩- إي، كاسـتيلي، "آلات موسـيقية مـن جنـوب السـودان الأخبار و النماذج الباكرة في المتاحف الأوربية"

129-Castelli, E., "Musical Instruments from Southern Sudan: Early News & Specimens, in the European Museums", Folklore and National Development Symposium, (IAAS, University of Khartoum, Khartoum: 2 - 5 Feb. 1981).

The writer explains that there are more than 60 different instruments from Southern Sudan brought to Europe in the past century. They are analyzed, showing connections with similar counterparts from Ethiopia, Northern Sudan, Uganda and Zaire. The writer thinks that a map of geographic distribution of musical patterns and instruments can be described, showing trade and emigration routes in Southern Sudan regions. He mentioned that the photographs and drawings, which can be found in all the first explorer books, help us to detect places or tribes to which musical patterns and instruments belong.

١٣٠- التجاني جعفر الطاهر، "آلـة الطنبـور عنـد الشـايقية فـي سياقها الاجتماعي و الثقافي"

130- Eltigani G. Eltahir, "The Shaigiya Tanbur in its Socio-cultural context" MA thesis, (Belfast: The Queen's University, November 1985).

The thesis consists of five chapters: chapter one is an introduction containing the historical background, the area land and people, organization of social life, literacy and education and finally the place and role of poetry and poets in the *Shaigiya* society. Chapters two and three

discuss the overview of the *Shaigiya* music with special emphasis on the *Tambur*, its history, structure, names of the parts, methods of construction, tuning and playing techniques Chapter four discusses the issues of specialization and training. This is in addition to detailed accounts about the role, status and place of musicians in the *Shaigiya* society at large. Then finally discusses the problem of income and pattern of payment. This is besides the conclusion, collection of documentary photographs and bibliography.

١٣١- ج.أ.،بلوملي،<u>الطمبور، اللير السوداني أو القيثارة النوبية</u>

131- Plumley, G. A., <u>El Tambur, the Sudanese Lyre or the Nubian *Kissar*</u>

The book classifies the names of the *Tambur*, in the different parts of the Sudan, for example the name *Bazamkub* is given for the *Tambur* among the Bisharin of Eastern Sudan, in the Blue Nile has the name Shetal, in Kordofan it takes the name of *Karir*, and among the *Nuer* it is *Thuom*.... Etc. Then it turns to the different materials used in making the *Tambur* historically and geographically. That is plus the methods of manufacture and design together with the names of the parts. Then it follows the archaeological and historical record that showing its development through time, then it tackles the problem of regional distribution. The book also contains a large number of illustrations showing the different parts of the *Tambur*; also collections of song lyrics, which are played and sung in different regions, are cited down.

۱۳۲- جيرد بومان، **التكامل الوطني والذاتية المحلية مجموعة الميري في جبال النوبة بالسودان**

132- Bumann, Gerd, National Integration & Local Integrity. The Miri of the Nuba Mountains in the Sudan, (Oxford: Clarendon press, 1987).

The writer speaks about the inter-relation between the *Miri* people and the *Baggarah* Arabs and the effect of the Northern Sudanese school songs (*Anashid* and *Manoloj*). Also he speaks about the effect of " *Dallukah* " songs and their Arabic texts and how *Miri* people adopted these songs in their musical structure. In another section he speaks about the type and music songs that are connected to social activities and rituals, and to what extent that urban music and urban style of songs are affecting the traditional songs.

۱۳۳- روبرت قوتليب، "تقرير حول السلالم الموسيقية للبرتا، الأنقسنا و القمز بمحافظة النيل الأزرق بالسودان"

133- Gottlieb, Robert, "A Report on the Musical Scales of the *Berta, Ingessana,* and *Gumuz*. Tribes of the Blue Nile Province of the Sudan", Bikmaus vol. IV, No.3, PP.157 - 163, (New Ghinea Sept. 1983).

The methods used for determine the forms of the scales relied extensively on the use of electronic measuring equipment. The *Berta, Ingessana*, and the *Gumuz* use the equi-pentatonic scale that divides the octave into roughly five equal parts.

١٣٤- روبرت قونتر، "البناء الاجتماعي في المنظور الموسيقي لمجتمع غرب أثيوبيا"

134- Gunther, Robert, "Die Sozialstruktur in Spiegel Musikalischer, Konvertion bei den Volkern Westathiopien", Jahrbuch fur musikalische volks- und volkerkunde 6: 51 64, (W de G, Berlin, New York 1972).

The *Watawit*, from the region of *Asosa,* Western Ethiopia, are the descendants of an-intermarriage between the *Berta* and Sudan- Arabic immigrants. They have three different ensembles of wind instruments; two consist of single, stopped bamboo flutes of various sizes without finger holes. The third group (*Awasa*) consists of calabash trumpets. Each group has about 11 instruments; their different pitches are tuned specifically to each other and produce an anhemitonic- pentatonic scale. The musical form consists of rather short sections whose primary melodic feature is the descending scale.

١٣٥- صالح عركي، "الموسيقى التقليدية، الأثر التاريخي"

135- Araki, Salih, "Traditional Music, the Impact of History", Sudanow: The State of Arts, Khartoum, Jan.1977, pp. 28-31.

The writer states that the music of Sudan is a blend of Arabic and African features that are unparalleled in flavor and originality. He provides as an example the *Nuggarah* of the *Baggarah* of Western Sudan also *Umm-Kiki,* which he calls an old Arab mandolin. He also provides more examples from the Nubians of Northern Sudan and the Sudanese National music to strengthen his argument about the Afro-Arab nature of Sudanese music.

١٣٦- ف. قيروجيتي، "الموسيقى الأفريقية بإشارة خاصة لقبيلة الزاندي"

136-Giorogetti, F., "African Music, with special reference to *Zande* Tribe" Sudan Notes and Records, Vol. XXXIII, pp. 216-223, (Khartoum: 1952).

The author thinks that: the *Azande* have taken their musical motif from birds and use the drums to accompany these songs. This is why the European ear does not readily acknowledge the chords, which emanate from a drum (the African way), but requires its own European instruments to produce the effect of harmony.

In that sense he thinks that: a) The European ear divides chords into consonants, static and restful, and dissonant, which are dynamic. But the African ear does not accept this distinction and considers all sounds as consonants. b) Europeans divide their music into chords that are major or minor. Africans only know global chords.

١٣٧- فرانسيس مادينق دينق، الدينكا و أغنياتهم

137- Deng, Francis Madeng, The Dinka & Their Songs, (Oxford University press, 1973)

The book is about 300 pages, divided into three parts: part one is an introductory section in which the writer speaks about the people; their country; their orthography; their social organization; their moral values; their marriage, kin ship, and family; their property and economy; their age-set system; their religion and spiritual well-being; the power and the law; the impact of alien cultures; and finally the role of songs in Dinka society. Part two is about the translations of the songs which are

classified into: ox songs, cathartic songs, initiation songs, age-set insult songs, war songs, women's songs, hymns, fairy-tales songs, children's game songs and school songs. Part three contains selected texts written in Dinka language.

١٣٨- كرستيان بوخ، "طنبورا"

138-Poche, Christian, "*Tanbura*", in The New Grove Dictionary of Musical Instrument, vol. three (Macmillan Publishers limited 1980), pp. 519.

The article speaks about the Bowl lyre of Egypt, the Sudan, Djibouti, Northern Yemen, Southern Iraq and the Gulf States. The instrument was found in Nubia in the eighteen century where it is called *Kissar*, and in many other places in Sudan where it has different names. While the instrument shape is the same in all tapes, the size varies considerably, from 70 cm for small Sudanese instrument, to 1,4 meters for the *Tanbura* of Yemen.

The various tuning of the *Tanbura* are based on one of two systems: the pentacord (five notes following each other in the diatonic scales, usually (minor c), used for the *Tanbura* of the Yemen, and the pentatonic (with or without semi-tone).

١٣٩- الماحي إسماعيل، "الثقافة الموسيقية بالسودان"

139- Ismail, Mahi, "Musical Traditions in Sudan", paper presented to a meeting organized by UNESCO, (Yaounade-Cameron: Feb.1970).

١٤٠- الماحي إسماعيل، "السودان"

140- Ismail, Mahi, "Sudan", The New Grove Dictionary of Music & Musicians, vol.18, (Macmillan Publishers limited 1980), pp. 327-331.

The introduction is about the Sudan, the land and the people, and it mentioned that: the close relationship between music and language has tended to preserve regional differences in rhythm, melody and even timbre among peoples who still retain their own languages. Then the article covers three titles: (1) Secular Music: this covers the music performed in wedding celebrations, specifically music accompanied with *Dalluka* drums in towns; the *Dobiet* and *Gardagi* performed by the nomads, and the solo singing among the *Nilotic* peoples of Southern Sudan, (2) Religious and ritual music: this covers the *Ziker* and *Madieh Sofi* musical performance, and some ritual music performed in Southern Eastern Sudan, Southern Blue Nile, and *Nuba* Mountains in Southern Kordofan. (3) Instruments: Here the article covers three important *ideophones* used in Sudan, which are: the *Rongo* xylophone, the *kundi lamellaphone*, and the *Gugu* slit drum. These instruments are all from Southern Sudan. It also speaks about the *Nihass*; a drum used nearly all areas of the Sudan in time of war or to announce a great calamity or the death of a chief. For wind instruments, it speaks about: the *Baal* of Southern Blue Nile, the *Zumbara* of the nomads, the *Penah* trumpets of the *Gumuz*, the *Manzisi* trumpets of the Bongo peoples, and the *Waza* trumpets of the *Berta* peoples. Finally the article speaks about the *chordophnes*

Which include: the tambour of the Nubians, the Bangia

of the Berta, the Shangar of the Ingassana, the Rababa of the Bija, the Umkiki of the Baggara, and the Kurbi harp in the far West of the Sudan.

١٤١- الماحي إسماعيل، "الوازا"

141-Ismail, Mahi, "Waza", in <u>The New Grove Dictionary of Musical Instrument</u>, vol. three (Macmillan Publishers limited 1980), pp. 844.

The shape and size of the trumpet is described and the writer mentioned that each instrument in the *Waza* set produces only one note and the set played in hocket style. He also mentioned that the term *Waza* also refers to the genre of ritual music the *Waza* trumpets perform.

١٤٢- مصطفى صلاح، "وازا، الآلة الموسيقية لقبيلة الفونج بشرق السودان"

142- Salah, Mustafa, "Waza, the Musical instrument of the Funj Tribe in The East of Sudan", Folklore in Africa Today, proceedings of the workshop 1-4. XI. PP.351-359. (Budapest: African Research Project, Dept. of Folklore, 1984).

فهرس الكُتاب

فهرس الموضوعات

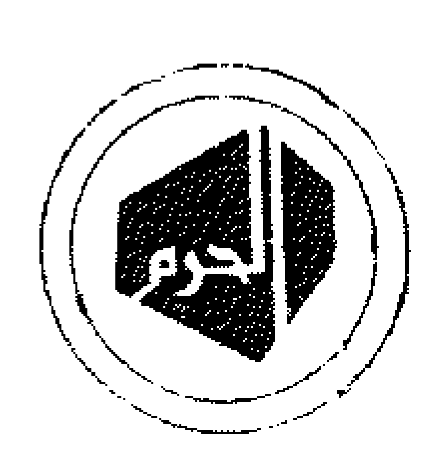
الآلات الموسيقية:

التأليف الموسيقى:

التربية الموسيقية:

الثقافات الموسيقية:

الطابعون : الحرم للمنتجات الورقية



امدرمان- المنطقة الصناعية- ت :551721

رقم الايداع : ٩٩/٩٥

تصميم نعيمة حسين مصطفى خطوط إسماعيل أبو نامة